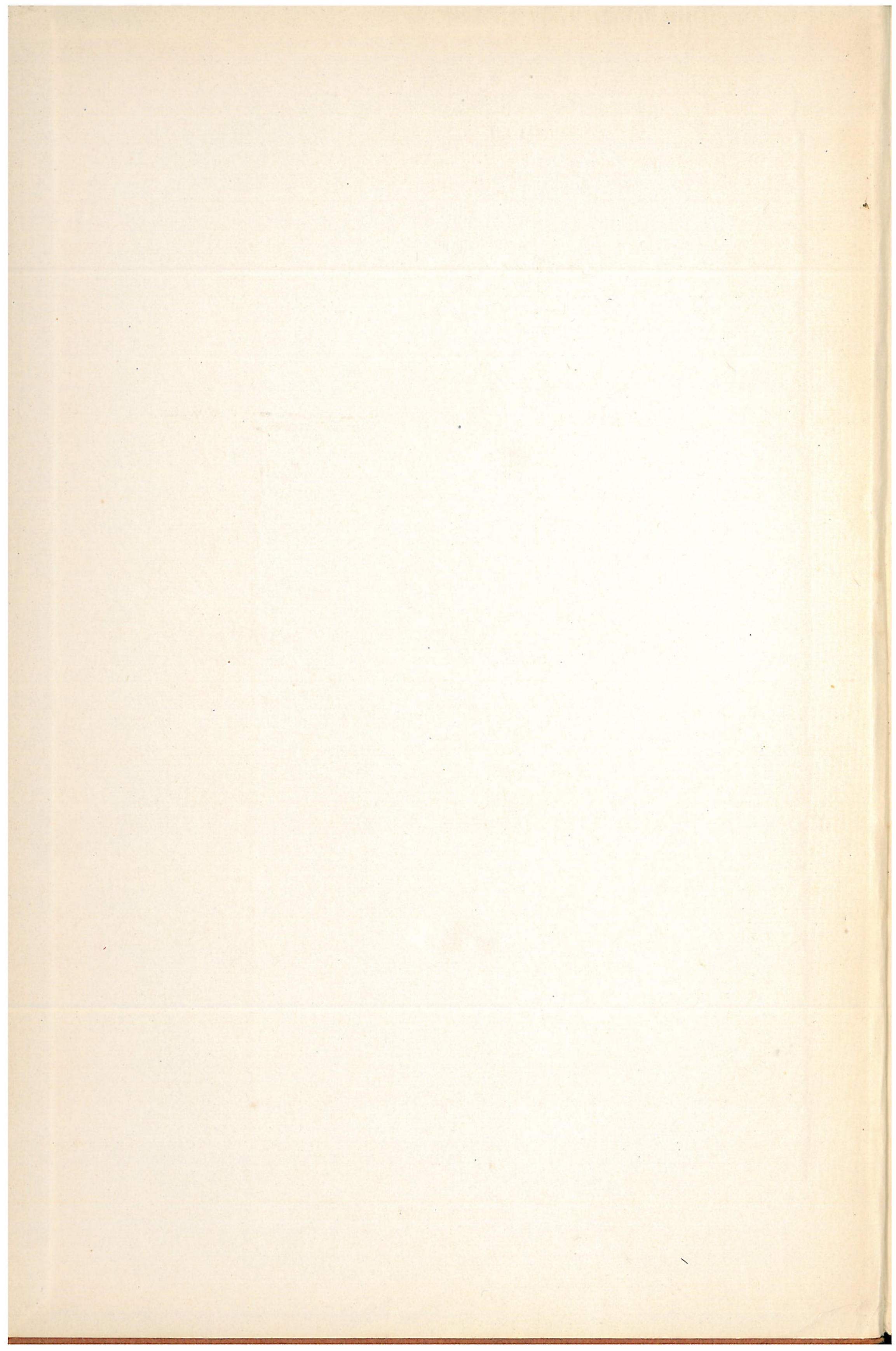
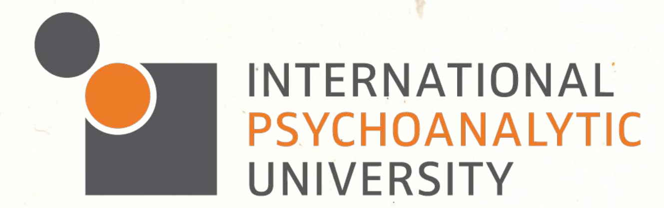
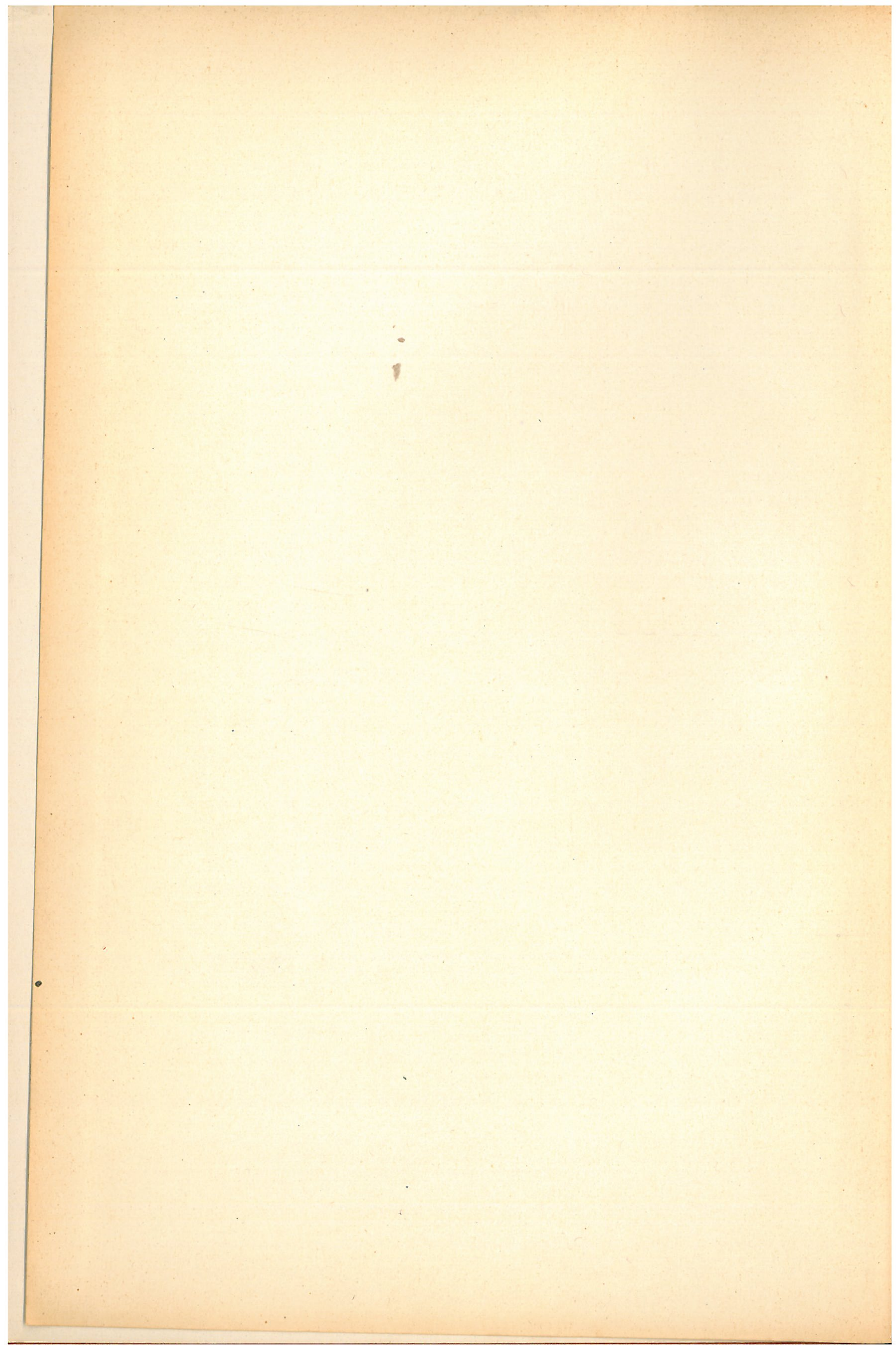
OTTO RANK

Die Don Juan-Gestalt




INTERNATIONAL
PSYCHOANALYTIC
UNIVERSITY
DIE PSYCHOANALYTISCHE HOCHSCHULE IN BERLIN



Dr. OTTO RANK

DIE DON JUAN-GESTALT

Die Studie über „Die Don Juan-Gestalt", vorgetragen am 26. April 1922 in der „Wiener Psychoanalytischen Vereinigung", erschien zuerst (mit den Untertitel „Ein Beitrag zum Verständnis der sozialen Funktion der Dichtkunst") in „Imago, Zeitschrift für Anwendung der Psychoanalyse auf die Geisteswissenschaften" (herausgegeben von Prof. Dr. Sigm. Freud), VIII. Bd., 1922. Die vorliegende Buchausgabe ist ein etwas vermehrter Wiederabdruck.

Gesellschaft für graphische Industrie A.-G., Wien

Don Juan: Le seul héros qu'admire au fond l'humanité!
Mais lis leurs livres! vois leurs drames! tout l'atteste!
Vois de quel oeil luisant la vertu me déteste!
Qu'attendent du pouvoir tant d'hommes plats et lourds
Que se croire un instant ce que je suis toujours?
Vois avec quelle ardeur d'exégèse et d'envie
Le nez de professeurs s'est fourré dans ma vie!
Qui n'admire en secret que j'ose le baiser
Qu'il s'est senti trop lâche ou trop laid pour oser?
Je suis leur nostalgie à tous! Il n'est pas d'oeuvre
– Malgré ton sifflotis d'ancienne couleuvre, –
Il n'est pas de vertu, de science ou de foi
Qui ne soit le regret de ne pas être moi!

Le Diable: Que va-t'-il t'en rester?

Don Juan: Ce qui reste à la cendre
D'Alexandre: elle sait qu'elle fut Alexandre
Mais puisque j'ai moi-même été tous mes soldats,
Moi, j'ai moi-même possédé!

Le Diable: Tu possédas?
Posséder, c'est leur mot. Mais, cher immoraliste,
Qu'as-tu donc possédé?

Don Juan (appelant): Sganarelle!...
(à Sganarelle qui entre) Ma liste!

Edmond Rostand: La dernière
nuit de Don Juan. (Paris 1921.)

I

Der unsterblich gewordene Name des spanischen Liebeshelden entfesselt mit seinem zauberischen Klang unwillkürlich eine Reihe von Vorstellungen und Erwartungen erotischer Natur, die unlösbar mit ihm verbunden scheinen. Wenn wir uns daher entschließen, gewisse Betrachtungen und Gedanken, die von einer — übrigens ganz hervorragenden — Aufführung des Mozartschen Meisterwerkes im Wiener Operntheater (13. November 1921) angeregt wurden, unter diesem Titel niederzuschreiben, muß vorausgeschickt werden, daß nur wenig von der allgemein faszinierenden Seite der Don Juan-Gestalt die Rede sein wird. Noch weniger von Mozart, der an der Unsterblichkeit seines Helden vielleicht einen noch größeren Anteil hat, als uns aus der bloßen Tatsache scheinen mag, daß diese musikalische Bearbeitung des bei den Dichtern so beliebten Stoffes die einzige von dauernder und durchgreifender Wirkung geblieben ist.

Ist man gerade in der Stimmung — wie sie zufällig dem Verfasser durch die Beschäftigung mit gewissen Gedankenkreisen nahe lag — der Mozartschen Oper mit einer psychoanalytischen Einstellung gegenüberzutreten, d. h. die bewußte Zielvorstellung des erotischen Helden teilweise auszuschalten, so bemerkt man unschwer und doch nicht ohne Überraschung, daß die Handlung eigentlich nichts weniger als einen erfolgreichen Sexualabenteurer, vielmehr einen von Mißgeschick verfolgten armen Sünder darstellt, den schließlich das seinem Milieu entsprechende Los der christlichen Höllenstrafe erreicht. Die glückliche, genuß-

frohe Zeit des eigentlichen Don Juan sich auszumalen, bleibt der Phantasie des Zuhörers vorbehalten, die scheinbar nur zu gerne von diesem ihrem natürlichen Vorrecht Gebrauch macht und daneben die Darstellung der tragischen Züge der moralischen Anstalt der Schaubühne überläßt. Wir folgen also nur den vorgezeichneten Spuren von Tradition und Dichtung, wenn wir dieser dem menschlichen Denken offenbar peinlichen Seite des „Don Juan" unsere analytische Aufmerksamkeit zuwenden.

Dabei wird unser Interesse zunächst von der fertigen Gestalt weg auf ihre Entwicklung gelenkt. Aber schon ein flüchtiger Blick auf die zahlreichen Don Juan-Dichtungen belehrt uns, daß wir dort keine Aufklärung finden können. Denn der durch Mozart verewigte Typus tritt fertig in die Literatur ein,[1] während der dem Volksbewußtsein geläufige Fraueneroberer in ihrer Überlieferung — nie existiert hat. Seien wir konsequent genug, daraus den Schluß zu ziehen, daß der frivole Herzensbrecher nicht das Wesentliche am Don Juan-Stoff ist, sondern daß Sage und Dichtung von Anfang an etwas anderes darin gesucht und gefunden haben mußte. Der typische Liebesheld und Erotiker, auch ein solcher größten Stils, wäre wahrscheinlich leicht und vielleicht sogar besser durch eine andere Figur darstellbar gewesen;[2] anderseits wäre uns auch das mit dem ganzen Schuldgefühl der Erbsünde beladene christliche Höllenspektakel so fremd geworden wie die übrigen mittelalterlich-kirchlichen Erbauungsspiele, hätte nicht ein großer Mensch und Künstler

1) „Die älteste Darstellung Don Juans in der Weltliteratur ist die vor 1620 entstandene spanische Komödie, von der wir im ‚Burlador de Sevilla' und ‚Tan largo me lo fiais?' zwei geringfügig veränderte Fassungen besitzen." (Hans Heckel: „Das Don Juan-Problem in der neueren Dichtung." Stuttgart 1915.)

2) Vgl. dazu Oskar A. H. Schmitz: „Don Juan, Casanova und andere erotische Charaktere. Ein Versuch." München 1913.

hier die gleiche Erlösungstat vollbracht, die Goethe aus dem geistlichen Puppenspiel vom Schwarzkünstler den „Faust" oder Shakespeare aus den Gespensterdramen seiner Vorgänger den „Hamlet" schaffen ließ: nämlich den von allerlei Beiwerk überwucherten allgemein-menschlichen Gehalt wieder zurückzuerobern und in ewigen Symbolen auszudrücken.

Daß das Hauptmotiv beim Don Juan-Stoff nicht in der Darstellung des ungebundenen Sexualstrebens liegt, zeigt die Überlieferung mit aller Deutlichkeit. Und es bedürfte gar nicht des nüchternen historischen Nachweises von der Nichtexistenz eines realen Don Juan-Urbildes,[1] um uns in der Annahme zu bestärken, daß wir in der ungehemmten Eroberernatur des Helden die eigentliche dichterische Phantasiebildung zu erblicken haben. Diese Auffassung finden wir durch die Ergebnisse der literarhistorischen Untersuchung vollauf bestätigt. Was der Burlador-Dichter aus der sagenhaften Überlieferung übernommen hat, ist nur die Rache des verhöhnten Toten an dem übermütigen Spötter („Burlador"). „Den Frevler zum Frauenverführer großen Stils zu machen, blieb dem Dichter des Burlador vorbehalten; und insofern hat er aller-

1) „Die durch Jahrhunderte festgehaltene Annahme, daß Don Juan Tenorio, der Kämmerer des kastilischen Königs Pedro des Grausamen, das Urbild des Burlador gewesen sei, ist durch die Untersuchungen Farinellis und anderer als Irrtum erwiesen ... Es kann als sicher gelten, daß der Dichter des Burlador für seinen Helden den Namen einer bekannten Persönlichkeit wählte, ohne daß zwischen dieser und den Ereignissen auf der Bühne irgendwelche Beziehungen bestanden" (Heckel, S. 6).

Dagegen gibt es einen anderen, eng verwandten Helden der Sevillaner Lokalsage, der zwar wie Don Juan ein üppiges und gotteslästerliches Leben geführt, sich aber am Ende bekehrt und Buße getan haben soll: Don Juan de Manara. „Im Gegensatz zu der Sage von Don Juan Tenorio liegt hier wirklich ein geschichtlicher Kern zugrunde" (l. c. S. 51). In manchen späteren Dichtungen erscheinen die Unterschiede zwischen diesen beiden Helden und ihren Schicksalen völlig verwischt, doch hat schon die Lokalsage von Sevilla die beiden Gestalten teilweise verschmolzen (l. c. S. 53 f.).

dings das Verdienst, seinem Helden das gegeben zu haben, was wir in erster Hinsicht an Don Juan sehen." ... „Im Burlador sind bereits die wesentlichen Grundlagen gegeben, auf denen anderthalb Jahrhunderte später der stolze Bau des Werkes errichtet wurde, in dem der Don Juan-Stoff seine genialste Gestaltung fand: Mozarts Don Giovanni." (Heckel, S. 7/8.)

Wir sehen auch, — wieder in Übereinstimmung mit unserer Auffassung — daß die literarische Entwicklung des Don Juan-Stoffes bis auf Mozart keineswegs das dem Volksbewußtsein so anziehende und poetische Verführungsmotiv ausgestaltet, sondern wie unter einem rätselhaften Zwang das altüberlieferte, aber peinlich-tragische Motiv der Schuld und Strafe. Dies verrät sich schon äußerlich darin, daß von dem Doppeltitel dieser ersten Dichtung des Tirso de Molina „El Burlador de Sevilla y Convidado di Pietra" der zweite Teil: „Das Steinerne Gastmahl", die meisten Don Juan-Dichtungen bis ins achtzehnte Jahrhundert hinein bezeichnet, ohne daß der für uns so imposant gewordene Heldenname überhaupt im Titel erschiene.[1] Halten wir uns also auch darin an die Überlieferung, der dieses Motiv als das für den Stoff bedeutsamere gilt, so haben wir damit auch das Problem unserer eigenen Untersuchung enger umschrieben.

Nun sind wir aus der Analyse darauf vorbereitet, solch ein übermächtiges Schuld- und Strafmoment, das sich an intensive Sexualphantasien knüpft, aus dem Ödipuskomplex herzuleiten. Es ist klar, daß die für den Don Juan-Typus charakteristische „Reihenbildung" nebst der Bedingung des „geschädigten Dritten"[2] dieser analytischen Auffassung recht zu geben scheint: das heißt,

1) Vgl. die Übersicht über die dichterischen Bearbeitungen des Don Juan-Stoffes am Schlusse der Heckelschen Arbeit.

2) Siehe Freuds grundlegende Abhandlung „Über einen besonderen Typus der Objektwahl beim Manne". Jahrbuch für Psychoanalyse, Bd. II, 1910. (Gesammelte Schriften, Bd. V.)

daß die vielen Frauen, die er sich immer aufs neue ersetzen muß, ihm die *eine* unersetzliche Mutter repräsentieren und die getäuschten, betrogenen, bekämpften, ja schließlich getöteten Konkurrenten und Widersacher, den *einen* unüberwindlichen Todfeind, den Vater. Eine solche in der Individualanalyse aufgedeckte psychologische Grundtatsache kann bei Anwendung der Psychoanalyse auf ein außeranalytisches Thema nur die Voraussetzung des dabei angestrebten Verständnisses bilden, nicht aber das vorher bekannte Resultat, das nur zu bestätigen ist.[1] Denn die Umwandlung dieses im Unbewußten der unantastbaren Mutter treu Gebliebenen[2] in den treulosen zynischen Frauenverächter setzt

1) Von solcher Art scheint mir die Abhandlung Leo *Kaplans* über die Don Juan-Legende („Psyche and Eros", April 1921), die nur am Schlusse eine Annäherung an eines der eigentlichen Probleme verrät.

2) Eine Version der Überlieferung vom Urbild der Don Juan-Gestalt, des Don Miguel de Marana (geb. 1626 zu Sevilla) hat diesen Charakterzug der Treue ins Pathologische gesteigert, so daß diese Erzählung fast wie das männliche Gegenstück zur Geschichte von der treulosen Witwe anmutet. Danach hatte Marana mit dreißig Jahren Girolina Carillo de Mendoza geheiratet. Er liebte die Frau mehr als sein Leben und war, als sie starb, nahe daran, den Verstand zu verlieren. Von wildem Schmerze gemartert, floh er mit der Leiche der Geliebten in die Berge und suchte schließlich, nachdem sich sein Leid einigermaßen beruhigt hatte, in einem Kloster Trost und Frieden. Als er aber einmal nach Sevilla kam, brach die alte Wunde wieder auf und ließ ihn die Beute tragischer Wahnvorstellungen werden. Oft war es ihm, als ob er seinem eigenen Leichenbegängnis beiwohnte, und wenn er auf die Straße trat, so tauchte vor seinen Augen eine Frau auf, die in Gestalt und Haltung täuschend der verstorbenen Girolina glich, die sich seiner Begegnung mit eiligen Schritten entzog, und die, wenn sie sich nach dem Verfolger umwandte, ihn mit den hohlen Augen eines Totenkopfes anstierte. Um sich von diesen gräßlichen Wahnbildern zu befreien und die Sünden seiner weltlichen Sinneslust in den Tagen seiner Vergangenheit zu sühnen, befleißigte sich Don Miguel mit glühendem Eifer religiöser Andachtsübungen und schwerer Kasteiungen; er machte der Kirche reiche Schenkungen und erniedrigte sich zur Rolle eines *Dieners* der Armen und Elenden und zum Leichenwäscher; fortan verbrachte er seine Tage zwischen den Leichen hingerichteter Verbrecher, die er mit liebevollen Händen wusch und salbte. Und als es dann zum Sterben kam, legte er seine letzten Wünsche in dem folgenden Testament nieder: „Ich befehle und ordne an, daß

eine Verdrängungs-, Verschiebungs- und Umwertungsarbeit voraus, deren Wegen und Mechanismen nachzugehen wir als unsere vornehmste und zugleich interessanteste Aufgabe kennen gelernt haben.

Kehren wir nach diesen rechtfertigenden und einschränkenden Worten zum Ausgangspunkt, zur Mozartschen Oper, zurück. Es sind mir da zunächst zwei Probleme aufgefallen, deren eines zum Thema der künstlerischen Formgestaltung und deren anderes zu einem Stück Inhaltsanalyse führt. Beide hängen, trotz ihres grundverschiedenen Charakters, psychologisch eng miteinander und mit dem Wesen des Don Juan-Stoffes zusammen. Das Stoffproblem ergibt letzten Endes eine Beziehung zum Schuld- und Strafaffekt, das Formproblem eine solche zur Phantasiebildung und zur sozialen Funktion der Dichtkunst.

---

mein Körper mit nackten Füßen auf ein Aschenkreuz ausgestreckt werde. Ich will in einen Mantel gehüllt werden und wünsche zu meinen Häupten ein Kreuz mit zwei Kerzen zu haben. So soll mein sterblicher Leib im Armensarg, von zwölf Priestern geleitet, ohne Prunk und Trauermusik in die Kirche Sancta Caritas getragen und auf dem Friedhof genannter Kirche der Erde übergeben werden. Mein Grab aber soll mir unter dem Tor außerhalb der Kirche gegraben werden, damit jeder über mich hinwegschreite und mich mit Füßen trete. So soll mein unreiner Körper, der unwürdig ist, im Tempel Gottes zu ruhen, behandelt werden. Und es ist ferner mein Wille, daß man auf mein Grab einen anderthalb Fuß im Geviert messenden Stein wälze, der die Inschrift trägt: Hier ruhen Gebeine und Asche des ruchlosesten Menschen, der je in der Welt gelebt hat. Betet für ihn."

II

Indem wir, unserer Einstellung folgend, die Aufmerksamkeit von der überragenden Figur des Don Juan ablenken, fällt uns an seinem nicht minder berühmten Diener Leporello ein Zug auf, der auf einem kleinen Umweg doch wieder zum Helden zurückführt. Dieser Diener ist einerseits viel mehr Freund und Vertrauter in allen Liebeshändeln und anderseits doch wieder kein freiwilliger Kumpan und Helfer, sondern eine feige, ängstliche, nur auf ihren Vorteil bedachte Bedientenseele. In seiner ersten Eigenschaft erlaubt er sich kritische Bemerkungen, die durchaus unangemessen sind („Das Leben, das Sie führen, ist das eines Taugenichts!"), fordert — und erhält vielleicht auch — einen Anteil an der Beute seines Herrn in natura; in seiner zweiten Eigenschaft sucht er furchtsam jeder Gefahr auszuweichen, verweigert alle Augenblicke den Dienst,[1] ist nur mit Geld und Drohungen festzuhalten und, um das Bild des Bedienten ganz zu vervollständigen: er nascht sogar beim Servieren von den guten Bissen der Festtafel.

Man könnte sagen: wie der Diener, so der Herr und darauf hinweisen, daß Don Juan selbst ihm diese Freiheiten einräumt, weil er ihn braucht. So vor der berühmten „Register"-Arie: als Donna Elvira den Helden zur Rede stellt, entzieht er sich dieser peinlichen Situation und schiebt Leporello vor. Noch ehe sie sich's recht versieht, ist der geschickte Abenteurer verschwunden und an seiner Stelle liest ihr Leporello das Register der

1) Gleich in der ersten Szene ist er unzufrieden: „Keine Ruh bei Tag und Nacht"; in der zweiten Szene sagt er: „Auf mich rechnet, Herr, nur nicht"; in der dritten Szene: „Nun ist's wohl ratsam davon zu gehen" usw.

Verlassenen mit dem richtigen Bedientenstolz vor, der aus der Identifizierung mit der Herrschaft stammt.

Hier wird ein Motiv angeschlagen, das sich im Verlaufe der Handlung immer deutlicher entwickelt, das aber schon in den ersten Worten Leporellos am Anfang der Oper dieser wie ein Motto vorausgeht:

„Ich will selbst den Herren machen,
Will nicht länger Diener sein."

Die Tragik Leporellos macht es aus, daß er seinen Herrn immer nur in den peinlichen und kritischen Situationen vertreten darf. So ein zweitesmal beim Versuch der Verführung Zerlines, der mißglückt, wobei Don Juan seinen Diener als den Schuldigen zum Schein strafen will.

Ein nächstesmal scheint ihm allerdings ein erfreulicheres Abenteuer zu winken, indem Don Juan Mantel und Hut mit ihm tauscht, um das Kammermädchen Donna Elviras zu gewinnen, während Leporello die verlassene Herrin auf sich nehmen soll. Aber auch dieses anfangs amüsante Abenteuer schlägt nur zu seinem Unheil um. Denn inzwischen hat die ständig anwachsende Rächerbande (Donna Anna, Octavio, Masetto, Zerline) die Verfolgung Don Juans im Hause der Donna Elvira aufgenommen und fällt über den vermeintlichen Missetäter her, der sich schließlich als Leporello entpuppt und — seine Unschuld beteuernd — um Gnade fleht.

Die Geschicklichkeit, mit der er sich aus dieser gefährlichen Situation befreit, indem er plötzlich verschwindet, kann uns auf die Spur bringen, daß er mehr als ein gelehriger Schüler seines Herrn, daß er vielleicht mit ihm identisch ist. Bevor wir uns klar machen, was dies bedeuten soll, wollen wir auf zwei dieser Szene vorangehende, beziehungsweise nachfolgende Szenen hinweisen, welche die Identität von Herr und Diener deutlich nahe-

legen. In ihnen zeigt sich, daß nicht nur Leporello gelegentlich die Stelle seines Herrn vertritt, wo diesem das persönliche Auftreten peinlich wäre, sondern daß eben auch Don Juan die Rolle des Leporello spielt, wie beim Kammermädchen der Donna Elvira und in einer folgenden bloß erzählten Episode, die zum zweiten Teil des Don Juan-Dramas, zum Gastmahl, hinüberleitet. Als sich nämlich Herr und Diener nach dem glücklich überstandenen Verkleidungsabenteuer auf dem Kirchhof wieder treffen, erzählt Don Juan ein inzwischen erlebtes Abenteuer, welches er eben der Verwechslung mit seinem Diener zu verdanken hatte. Leporello vermutet sogleich, daß es nur mit seiner Frau gewesen sein könne und hält dies seinem Herrn vor, der die Situation um so amüsanter findet. Ja, er macht sogar noch eine Bemerkung, welche ein dunkles Rachemotiv seines Handelns verrät und die Wechselseitigkeit von Herr und Diener grell beleuchtet: „Ich habe nur wettgemacht, was du an mir verübt." In diesem Moment ertönt die Stimme aus dem Standbild des Komturs („Verwegner, gönne Ruhe den Entschlafnen!") und es beginnt eine zweite, an den Don Juan-Stoff scheinbar bloß angelötete Handlung vom Gastmahl des Toten, deren Besprechung wir noch aufschieben, um uns zu fragen, was diese Identität der beiden Figuren, des Don Juan und Leporello, bedeuten soll und was sie zum Verständnis der Handlung, der Entwicklung der Gestalten und der Psychologie des Dichters und Zuschauers beitragen kann.

III

Vor allem müssen wir uns darüber klar sein, daß mit dem Aussprechen einer solchen Formulierung, wie sie die Identität von Don Juan und Leporello beinhaltet, der Boden der üblichen literarisch-ästhetischen Betrachtungsweise bereits verlassen ist, zugunsten einer psychologischen Auffassung, welche von der Realbedeutung der Figuren völlig absieht. So können wir beispielsweise auch in der treffenden Charakteristik des Leporello durch *Heckel* (l. c. S. 24) weniger das Bild einer geschlossenen Persönlichkeit erblicken, als vielmehr eine Ahnung von der engen psychologischen Zusammengehörigkeit dieser beiden Gestalten:[1] „Wie dieser *negative Held* an den verwegenen Verführer gekettet ist, der sich vor Tod und Teufel nicht fürchtet; wie er immer von ihm los möchte und sich doch dem Banne der stärkeren Persönlichkeit *nicht entwinden kann*; wie er einmal übers andere zum *Prügelknaben* für die Streiche seines Herrn wird, an denen er doch so *ganz schuldlos ist*; das wirkt im tiefsten Grunde fast tragisch."

Daß wir uns Don Juan nicht vorstellen können, ohne seinen Diener und Helfer Leporello, ist also nicht bloß die Folge ihrer rationellen Abhängigkeit voneinander, wie sie in der Handlung zum Ausdruck kommt, sondern weit mehr ein gefühlsmäßiges Ahnen ihrer psychologischen Zusammengehörigkeit als poetisches Produkt. Wir meinen damit, daß der Dichter den „negativen Helden" weder aus der Wirklichkeit genommen, noch etwa zur

---

1) Die Hervorhebungen stammen von mir.

Belebung oder Kontrastierung der Handlung „erfunden" habe; vielmehr daß die Gestalt des Leporello ein notwendiges Stück der künstlerischen Darstellung des Helden selbst bedeutet. Es wäre eine reizvolle Aufgabe, an einer Reihe von Dichtungen die Allgemeingültigkeit dieses Mechanismus der poetischen Produktion zu zeigen, wobei sich übrigens herausstellen dürfte, daß die schönsten Beispiele dafür gerade bei den größten Dichtern der Weltliteratur zu finden sind. Es gereicht uns zur Genugtuung, daß auf ein solches Beispiel bereits in der psychoanalytischen Literatur hingewiesen ist, und zwar von Freud[1] selbst, der im Anschluß an eine Bemerkung von L. Jekels[2] meint, daß Shakespeare häufig einen Charakter in zwei Personen zerlege, von denen dann jede begreiflich unvollständig erscheine, solange man sie nicht mit der anderen wiederum zur Einheit zusammensetze. Die gleiche psychologische Gestaltung einander ergänzender Charaktere finden wir in allen großen Dichtungen; von ihrem elementaren Ausdruck bei einem Cervantes, Balzac, Goethe, Dostojewskij bis in die moderne psychologisierende Literatur, die sich über dieses künstlerische Formproblem mehr oder weniger bewußt Rechenschaft zu geben sucht.[3] Es handelt sich uns aber

1) Einige Charaktertypen aus der psychoanalytischen Arbeit. Imago IV, 1916, S. 327f. (Gesammelte Schriften, Band X.)

2) Shakespeares Macbeth. Imago V, 1917.

3) Gelegentlich gelingt dies auch einem echten Dichter, wie beispielsweise Alphonse Daudet, der seinen berühmtesten Helden ein köstliches Selbstgespräch zwischen Tartarin-Quijote und Tartarin-Sancho führen läßt. – Auch in Balzacs dichterischen Gestalten liegt dieser seelische Mechanismus bloß, dessen sich der Dichter fast voll bewußt war. So schreibt schon der Dreiundzwanzigjährige an seine Schwester: „Laure, Laure, mes deux seuls et immenses désirs, être célèbre et être aimé, seront-ils jamais satisfaits?"

In einem kürzlich (1921) erschienenen Künstlerroman „Ti und Tea" von Alexander Arndt, stellt der Dichter nicht nur bewußt sein Ich in zwei selbständigen Persönlichkeiten dar, sondern weist selbst mehrfach auf den immanenten Zusammenhang dieser beiden Kontrastfiguren hin. (Siehe die Besprechung von Werner Ewald im Lit. Echo vom 15. März 1922, Sp. 727.)

nicht um die bereits zur psychologischen Banalität gewordene Auffassung, daß der Dichter in seinen Phantasiengestalten Teile seines Ichs projiziert, was beispielsweise erst neuerdings wieder Léon Daudet in seinem Buche „L'Hérédo“ (Essai sur le drame intérieur. Paris 1916) mit der Hereditätslehre der französischen Psychiater zu begründen sucht, sondern um eine ganz spezielle, sozusagen sekundäre Spaltung einer Gestalt in zwei Figuren, die zusammen einen vollwertigen, verständlichen Charakter ergeben, wie beispielsweise Tasso und Antonio bei Goethe oder der Shakespear'sche Othello, der so naiv und vertrauensselig sein kann, weil seine eigene Eifersucht in der Gestalt des Jago abgespalten ist.

In ähnlicher Weise wäre auch die Schöpfung der Don Juan-Figur, des frivolen, gewissenlosen Ritters, der Tod und Teufel nicht fürchtet, unmöglich, wenn nicht in Leporello eben der Teil des „Don Juan“ abgespalten wäre, der die Kritik, die Angst und das Gewissen des Helden repräsentiert. Mit diesem Schlüssel verstehen wir zunächst, warum Leporello seinen Herrn gerade n allen peinlichen Situationen vertreten muß, warum er sich erlauben darf, ihn zu kritisieren und sozusagen das dem Helden fehlende Gewissen zu ersetzen. Auf der anderen Seite verstehen wir aber auch die Größe von Don Juans Verruchtheit aus der Abspaltung der hemmenden Elemente seiner Persönlichkeit.

Betrachten wir die Handlung unter diesem Gesichtspunkt, so sehen wir, daß Leporello nicht bloß in den bereits erwähnten Szenen seinen Herrn deutlich vertritt, sondern daß er überhaupt das kritisch und ängstlich eingestellte Gewissen des Helden repräsentiert. Im ersten Teil des Dramas tritt er als kritisierende Instanz auf, mißbilligt das Luderleben seines Herrn und fügt sich nur widerwillig darein. Von der Szene im Hause der Donna Elvira angefangen (II. Aufzug), wo eigentlich Herr und Diener gleichzeitig am Leben bedroht werden, tritt das Schuldgefühl

stärker in den Vordergrund, um sich dann in der Kirchhof- und weiterhin in der Gastmahlszene zu grausigster Gespensterangst und unerträglichster Gewissensqual zu steigern, die schließlich zum Untergang führt. Wir bedienen uns nicht bloß einer Formulierung von Freud,[1] sondern werden damit auch dem tieferen Verständnis des ganzen seelischen Mechanismus näher kommen, wenn wir in Leporello eine — allerdings besonders geformte — Darstellung von Don Juans „Ichideal" erblicken.

1) Zur Einführung des Narzißmus, 1914, Massenpsychologie und Ichanalyse, 1921. (Beide Arbeiten in Band VI der Gesammelten Schriften.)

Zur IV. Folge

IV

Unter dem Ichideal versteht Freud eine Zusammenfassung derjenigen kritisierenden und zensurierenden Instanzen im Menschen, die normalerweise die Verdrängung gewisser Wunschregungen besorgen und in einer Funktion, die wir Gewissen nennen, darüber zu wachen haben, daß diese Schranken nicht durchbrochen werden. Dieses Kontrollorgan im Seelenleben wird von zwei einander ergänzenden und regulierenden Faktoren gebildet: einem äußeren, der die Forderungen der Umwelt vertritt und einem inneren, der die Ansprüche an sich selbst repräsentiert. Präziser gesagt, ist das Ichideal eigentlich eine Repräsentanz der inneren Ansprüche, welche jedoch die äußeren Forderungen der Sozietät bereits zu den ihren gemacht hat. Den Kern des Ichideals bildet das Stück primitiven Narzißmus, auf das das Kind zugunsten der Anpassung verzichten muß, das aber in das Ichideal hinübergerettet wird. Die Anregung zur Bildung des Ichideals geht von dem kritisch-erzieherischen Einfluß der Eltern aus, „an welche sich im Laufe der Zeiten die Erzieher, Lehrer, und als unübersehbarer, unbestimmbarer Schwarm alle anderen Personen des Milieus angeschlossen hatten (die Mitmenschen, die öffentliche Meinung)."[1]

Von diesem Punkt der Ichidealbildung führt ein bedeutsamer Weg zum Verständnis der Massenpsychologie, den Freud in seinem gleichnamigen Buch konsequent weiter verfolgt hat. Von ihren Phänomenen aus gelang es ihm, die Wurzeln der Ichideal-

---

1) Siehe Freud: Zur Einführung des Narzißmus.

bildung in der Entwicklung der Urhorde aufzuzeigen, in der der mächtige Urvater den Wünschen der Söhne als hemmendes Prinzip gegenüberstand, das nur durch reale Vernichtung zu überwinden war. Ehe dies aber möglich wurde, beherrschte er die Urhorde auf Grund der seelischen Einstellung ihrer Mitglieder zu ihm, die Freud eben als primitive „Massenbildung" charakterisierte: „Eine solche primäre Masse ist eine Anzahl von Individuen, die ein und dasselbe Objekt an die Stelle ihres Ichideals gesetzt und sich infolgedessen in ihrem Ich miteinander identifiziert haben." (S. 88.) Diese urgeschichtliche Verknüpfung des Ichideals mit der Vaterfigur läßt sich auch in der individuellen Entwicklung aufzeigen, wo der Vater zum ersten Ideal des Kindes wird und in einer bestimmten Phase mittels des Mechanismus der Identifizierung zu einem inneren Anspruch erwächst, der mit dem aufzugebenden Narzißmus zum Ichideal verschmilzt. Den Knoten- und Durchgangspunkt dieser ganzen Entwicklung kennen wir als den infantilen Ödipuskomplex, der ja die Identifizierung mit dem Vater in seiner besonderen Rolle der Mutter gegenüber zum Inhalt hat.

An einer Stelle versucht Freud auch den Punkt in der seelischen Entwicklung der Menschheit aufzuzeigen, wo sich für den Einzelnen der Fortschritt von der Massen- zur Individualpsychologie vollzog (S. 124 ff.): dieser Fortschritt wurde nach der unbefriedigenden Urtat — dem Vatermord — vollzogen, die statt Erfüllung Reue, und statt der ersehnten Freiheit neue kompliziertere innere Einschränkungen brachte; er erfolgte in der Phantasie und wer ihn machte, war der erste epische Dichter. Dieser Dichter log die Wirklichkeit im Sinne seiner Sehnsucht um. Er erfand den heroischen Mythus. Heros war, wer allein den Vater erschlagen hatte, während sich gewiß nur die Horde als Ganzes (die „Brüderschar") dieser Urtat getraut hatte. Wie

der Vater das erste Ideal des Knaben gewesen war, so schuf jetzt der Dichter im Heros, der den Vater ersetzen will, das erste Ichideal. Dieser Held aber, dessen erfundene Taten der Dichter nun der Masse erzählt, ist im Grunde kein anderer als er selbst.

Wenn wir nun auf die männlichen Hauptgestalten der Don Juan-Dichtung zurückblicken, so erkennen wir in Leporellos plumpen Mahnungen zur Besserung die kritisch-ironische Seite des Ichideals, während in seiner ängstlichen Feigheit Gewissen und Schuldgefühl des frivolen Helden abgespalten sind. Aber auf dem entscheidenden tragischen Höhepunkt, in der Kirchhofszene, die den Zusammenbruch Don Juans einleitet, wird die komische Figur des Leporello, welche die Forderungen des Ichideals in spöttischer Weise abtun soll, abgelöst von einem weit mächtigeren Repräsentanten des Ichideals, nämlich dem Schuldbewußtsein, in dessen Darstellung im Standbild des Komturs, wir unschwer eine direkte Vater-Imago erkennen. Diese allmähliche Verschärfung und Verstärkung der Ichidealforderung, bis zum letzten entscheidenden Auftreten des „Steinernen Gastes", entspräche aber gleichzeitig sozusagen einer Deutung der kritisierenden Gewissensstimme im Sinne der Idealbildung aus dem Vaterkomplex. Diese in der Opernhandlung selbst nach Art eines Traumes dargestellte psychologische Verdeutlichung läßt sich gleicherweise in der Entwicklung des Stoffes verfolgen. Die Stimme des Warners und Mahners fällt nämlich im Burlador und bei Molière, ebenso wie später bei Zorilla, direkt dem Vater zu, gegen den sich der Held regelmäßig verletzend benimmt. Ja, bei den unmittelbaren Vorläufern Molières, bei Dorimon und de Villiers kommt es zu abstoßenden Tätlichkeiten Don Juans gegen seinen Vater, die auch im Titel der Stücke ihren Ausdruck finden.[1] Bei Molière selbst handelt es sich, wie auch

1) Dorimon: „Le festin de Pierre ou le Fils criminel." Lyon 1659.

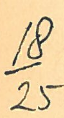
später bei seinem Landsmann Dumas père, um einen Testamentstreit, in dessen Verlauf der Held kein Verbrechen, auch nicht das des Brudermordes scheut, um sich in den Besitz des väterlichen Erbes zu setzen. Bei Holtei, einem nachmozartischen Bearbeiter des Stoffes, kommt es gelegentlich eines Wortwechsels zum Vatermord, indem Don Juan seinen unerkannt als Einsiedler lebenden Vater ersticht. „Die Erkenntnis, Vatermörder geworden zu sein, bleibt auf ihn so völlig ohne Eindruck, daß er unmittelbar nach der Schreckenstat sich in der Hütte des Ermordeten einen burlesken Spaß mit dem Feigling Leporello macht. Am Ende prügelt er ihn durch." (Heckel, S. 42.) Bemerkenswert ist, daß auch in einigen Puppenspielen der Held seinen eigenen Vater ersticht, worauf dieser ihm als Geist erscheint und ihn zur Hölle befördert; so in dem Ulmer und dem niederösterreichischen Spiele: „Don Juan der Wilde oder das nächtliche Gericht oder Junker Hans vom Stein."[1]

Es zeigt sich hier ein bedeutsamer Gesichtspunkt, der uns im Laufe unserer Untersuchung noch beschäftigen und im Schlußabschnitt verständlich werden soll: Daß nämlich einzelne Dichter im Laufe der Überlieferung und Ausgestaltung des Stoffes ein Stück psychologischer Deutung dazugeben, die folgerichtig der analytisch aufgeklärten Genese des Stoffes entspricht.

Neben dem Vater ist es nicht selten, wie beispielsweise bei Lenau, der vom Vater abgesandte Bruder des Helden, der ihn zur Abkehr von seinem lasterhaften Lebenswandel bringen soll. Während Lenau aber, im Gegensatz zu seinen Vorgängern, den Helden beleidigende Ausfälle vermeiden läßt und den Konflikt zur Höhe einer philosophischen Diskussion zweier Weltanschauungen erhebt, kommt es in dem bereits erwähnten Don

1) Mitgeteilt bei Kralik und Winter, Deutsche Puppenspiele Wien 1885.

Juan von A. Dumas père zum Zweikampf zwischen den Brüdern, in dessen Verlauf der Bruder fällt. Don Juan selbst stirbt, indem ihm der Schatten des gleichfalls von ihm im Zweikampf erschlagenen Sandoval — offenbar einer weiteren Bruderdoublette — das Leben raubt. Dieser Sandoval ist aber andererseits ein unzweideutiger Doppelgänger des Helden selbst, ein „geistesverwandter Kavalier . . . und die beiden bemühen sich, über einander den Preis der Verworfenheit davonzutragen" (Heckel, S. 55). Die Doppelgängerschaft geht auch hier so weit, daß Sandoval seine Geliebte an Don Juan verspielt; sie tötet sich aber, um nicht seine Beute zu werden. Ein ähnlicher Doppelgänger findet sich bei Zorilla in der Gestalt des Don Luis Mejia, mit dem Don Juan eine Wette abgeschlossen hat, „sich in der Anzahl verführter Frauen und im Zweikampf erschlagener Männer zu überbieten, wobei sie einander mit staunenerregenden Ziffern aufwarten können." (Vgl. Leporellos „Tausendunddrei".) Dieses Motiv ist charakteristisch für die sogenannten „Lügendichtungen", auf deren Beziehung zum Don Juan-Stoff später von anderer Seite ein Licht fallen wird.[1]



Die enge psychologische Beziehung des Doppelgängermotivs zum Ichideal erklärt es, daß manchmal Leporello als ausgesprochener Doppelgänger seines Herrn auftritt, besonders wo sie einander gegenseitig bei den Frauen vertreten (Amphytrionmotiv: Rateridentifizierung). Doch entspricht das Doppelgängermotiv scheinbar bereits einer psychologischen Fortspinnung des Don Juan-Problems und wir finden es daher nur in neueren Bearbeitungen, am deutlichsten in einer ganz modernen von Sternheim (1909), wo sich dem Helden ein veritabler Doppel-

1) Es wäre der Mühe wert, dieses Kapitel analytisch zu behandeln. Die Literatur findet man in „Die deutschen Lügendichtungen bis auf Münchhausen", dargestellt von Carl Müller-Fraureuth (Halle 1881).

gänger zugesellt, als Nachfolger des inzwischen verstorbenen treuen Dieners, und seinen Herrn bis zum Tode geleitet. Er ist durch seine hemmende Funktion im Wollen des Helden, dessen Tatendrang er mit seiner unheimlichen Ironie immer wieder zurückhält, als kritisch-ironisierende Ichinstanz gekennzeichnet. Wie in zahlreichen Doppelgängergeschichten erscheint diese auch hier zur Verkörperung des Wahnsinns selbst gesteigert, was gleichfalls in völliger Übereinstimmung mit unseren psychoanalytischen Auffassungen steht.[1] Im Gegensatz zu dieser psychologisierenden Verwendung des Doppelgängermotivs in der Dichtung steht die Verwendung eines verwandten Motivs, welches die ursprüngliche Bedeutung des Doppelgängers als Todesverkündiger bewahrt hat: nämlich die Teilnahme des lebenden Helden an seinem eigenen Leichenzug, ein Motiv, das zuerst Merimée an den Don Juan heftete, indem er die ältere Sage von dem Ritter, der sein eigenes Begräbnis sah und sich daraufhin bekehrte, aus der Volkstradition übernahm. Dieses Motiv führt uns zu dem unheimlichen Ende des Helden, das in der gesamten Don Juan-Überlieferung von überragender Bedeutung ist.

1) Siehe Rank: „Der Doppelgänger." Imago, Band III (1914).

V

Wir sind von dem psychologisch formulierten Tatbestand der Identität oder psychischen Zusammengehörigkeit der Figuren des Don Juan und des Leporello ausgegangen und glauben, diesen Tatbestand als typischen Ausdruck eines dichterischen Gestaltungsvorganges zu erkennen, der sich aus der Ichidealbildung und ihrer künstlerischen Projektion ergibt. Wir konnten die Deutung dieser beiden dichterischen Figuren aus rein seelischen Mechanismen so konsequent durchführen, weil es sich dabei um künstlerische Phantasieprodukte handelt, die uns aus der Seele des Dichters fertig entgegentreten. Anders verhält es sich mit der Gestalt des „Steinernen Gastes", den wir zwar auch als extreme Fortführung und Deutung der seelischen Instanzenreihe: Ichideal-Gewissen-Schuldgefühl aufgefaßt haben, dessen Sinn und Herkunft jedoch damit nicht erschöpft ist, da es sich dabei um eine alte Völkertradition handelt, die der erste Dichter und Schöpfer des „Don Juan" der Überlieferung entnommen hat. Hören wir, was Heckel (S. 6) darüber weiß: „Sagen von rächenden Steinbildern finden sich schon im klassischen Altertum. Später finden sich ähnliche Fabeln bei den verschiedensten Völkern: so kennen französische, portugiesische, flämische, deutsche und dänische Volksüberlieferungen die Geschichte vom zu Gaste geladenen Totenschädel. Von besonderer Bedeutung ist das Leontius-Drama, das 1615 am Ingolstädter Jesuitenkolleg gespielt wurde und von dem möglicherweise eine Bearbeitung dem Dichter des Burlador zu Gesicht gekommen ist. Verwandte Züge bieten — außer dem

schon genannten Infamador — Lope de Vegas Komödien, Dineros son calidad und La fianza satisfecha." „In allen diesen Darstellungen ist das Wesentliche die Rache des verhöhnten Toten an dem übermütigen Spötter." Welche überragende Bedeutung die Fabel vom „Steinernen Gast" für den Don Juan-Stoff hat, kann man schon daraus ersehen, daß sie in fast allen Don Juan-Bearbeitungen den Nebentitel, in einigen sogar den Haupttitel bildet.

Was bedeutet dieses Motiv vom rächenden Toten? Die Vorstellung, daß der Tote die Lebenden holt, ist uralt in der Menschheitsgeschichte. Der Primitive äußert sie in Angst vor den Dämonen der Toten und noch in der abendländischen Kultur wird „der Tod" dargestellt durch die Figur des Toten (das Gerippe). Im Burlador ist diese Bedeutung des Holens (vgl. unser: der Teufel soll ihn holen!) noch voll erhalten, denn der Komtur, der bei Don Juan erscheint, ladet ihn zu sich in die Grabkapelle ein und der furchtlose Ritter leistet dieser Einladung Folge, von der er nicht wiederkehrt. Wie Kleinpaul[1] richtig bemerkt hat, ist der einfache, nach und nach immer mehr entstellte Grundgedanke der, daß der tote Mann den Mörder tötet. Im Burlador ist dieser primitive Gedanke jedoch ganz stilgerecht in frivoler Weise verwendet, indem Don Juan der Aminta Treue schwört und sich für den Fall seines Verrates selbst flucht, daß ein Mann ihn töten solle; beiseite flüstert er: „ein toter Mann, ja kein lebendiger," wodurch er den Fluch zu entwerten glaubt. In späteren Darstellungen erscheint der Komtur nur noch als Todesbote, der dem Don Juan verkündet, daß er am folgenden Morgen sterben werde. Aber auch im Sinne der ursprünglichen Bedeutung des Motives hieße die

1) Die Lebendigen und die Toten in Volksglauben, Religion und Sage. Leipzig 1898.

großartige Schlußszene nicht viel mehr, als daß Don Juan vom Tode geholt wird, also stirbt, und daß in seiner letzten Stunde das stets unterdrückte Gewissen in ihm erwacht. Eine banale Erklärung, die weder unser intellektuelles Interesse befriedigt, noch die ungeheure Wirkung der Szene auf den Zuschauer verständlich macht, besonders wenn wir den Spuren des hier angedeuteten Zusammenhanges von Todesangst und Schuldgefühl nicht weiter nachgehen.

Diese starke Wirkung wird auch durch die Erwägung nicht verständlicher, die uns sagt, daß in diesem Bild vom Toten, der den Lebenden holt, einer der ältesten und tiefsten Affekte der Menschheit berührt wird. Nachdem bereits vor mehr als einem Vierteljahrhundert Rudolf Kleinpaul (l. c.) auf die große kulturgeschichtliche Bedeutung dieses körperlichen Geisterglaubens hingewiesen hatte, der mit der Leiche und ihrem Verwesungsprozeß eng zusammenhängt, hat ganz kürzlich Hans Naumann,[1] merkwürdigerweise ohne an seinen bedeutenden Vorgänger anzuknüpfen, an einem reichen Material gezeigt, daß unzählige Gebräuche, Formen und Motive auf einen materialistischen Präanimismus eingestellt sind. Auch er sieht die Begründung des „Unseelischen" darin, „daß der Mensch mit dem Eintritt des Todes gar nicht die Eigenschaften des lebenden Körpers verliert wie etwa im Seelenglauben beim Abschied der Seele. Er scheidet nur aus der Gemeinschaft der menschlich Lebenden in eine der unheimlich, übermenschlich, dämonisch Lebenden" (S. 23). Erst mit der Verwesung gehen deutliche Veränderungen an dem Körper vor, die zur weitverbreiteten Vorstellung von einem zweiten Tode führen, einer Idee, die noch in der homerischen Welt und ihrem naiven Seelenglauben wirksam ist. Aber auch nach diesem zweiten, dem Verwesungstode, lebt noch etwas

1) Primitive Gemeinschaftskultur. Jena 1922.

weiter, was gleicherweise der griechische Seelenbegriff wie unsere Volksvorstellung vom Sensenmann zeigt. Die Angst vor diesem materiell oder immateriell weiterlebenden Toten schafft nun eine Reihe von Bräuchen, die sich als Schutzmaßregeln gegen seine Wiederkehr verstehen lassen: „Hockerstellung, Einschnüren und Zusammenschnüren der Toten, der Übergang zu den engeren Kisten- und Muldengräbern, Aufschüttung von oft ungeheurem Stein- und Erdgeröll, schließlich das unterirdisch verborgene Grab und so weiter werden ja wohl mit Recht heute als Schutz- und Abwehrmaßregeln der Lebenden gegen die Toten gedeutet. Absicht, die Wiederkehr zu verhindern, ist die vornehmste und vielleicht einzige Antwort auf die Frage nach den Ursachen der mit so unerbittlicher Strenge vom Volksgefühl verlangten Bestattung" (Naumann, S. 57). In diesem Zusammenhang faßt Naumann auch die als relativ später Brauch auftretende Leichenverbrennung folgerichtig als einen konsequent fortgesetzten Abwehrritus auf, dessen Versagen sich in der Großartigkeit und Zähigkeit des animistischen Seelenglaubens verrät.

Wie aber so oft in der Geschichte wissenschaftlicher Ideen scheint auch hier die Betonung des früher Vernachlässigten ins andere Extrem zu führen. Indem Naumann mit Recht gegen die Überschätzung des späteren Animismus die primären, sinnlich wahrnehmbaren Erscheinungen der körperlichen Welt zur Erklärung heranzieht, verliert er nämlich das Psychologische selbst, das ja letzten Endes ein legitimierter Abkömmling des Animismus ist, gänzlich aus den Augen. Und so kommt es, daß der ganze Glaube von den materiell fortlebenden Toten, der auf der Angst vor denselben beruht, psychologisch unerklärt bleibt. Hier fehlen dem Autor ganz offenbar die psychoanalytischen Gesichtspunkte, die uns Freud in „Totem und Tabu" (1913) zum Verständnis des Dämonenglaubens gegeben

hat. Denn nur aus dem Schuldgefühl, das die ambivalente Einstellung des Ödipuskomplexes zurückläßt, kann der Mensch zu der im Totenkult fortwirkenden Angstvorstellung kommen, das Sterben als Rache der Toten aufzufassen, das heißt auch den natürlichen Tod, der vermutlich in primitiven Zeiten nicht der natürliche gewesen sein wird, als Strafe zu empfinden. Dies setzt aber voraus, daß der Tote als ein Ermordeter aufgefaßt wurde, der seinen Mord zu rächen hat, eine Vorstellung, in der die urgeschichtliche Situation psychisch weiterlebt.

So erklärt es sich, daß bei zahlreichen Völkern der Tod eines Menschen durchaus als der Racheakt eines Getöteten gilt, und was der Mensch mit natürlichen Mitteln nicht erreicht, gelingt dem Toten mit dämonischen. Indische Märchen halten, wie Naumann ausführt (S. 51), den Übergang vom Menschen zum Dämon durch das Medium des Todes deutlich fest. „Mit der Absicht, sich blutig zu rächen, starb der Asket und wurde zum Rakschasa", das heißt zum Dämon, Vampir, Drachen. Oder man nimmt sich selbst das Leben, um bestimmte Drohungen ausführen zu können, ein magisches Motiv, das in der Psychologie des Selbstmordes eine nicht zu unterschätzende Rolle spielt.[1]

Halten wir das psychoanalytische Verständnis des Dämonenglaubens aus dem Schuldgefühl mit einem anderen, bisher gleichfalls unverstandenen Zug dieser gefährlichen Toten zusammen, so ergibt sich die Möglichkeit, ein weiteres Stück der Urgeschichte zu rekonstruieren, das die Sage vom rächenden Toten in ihrer besonderen Gestaltung im Don Juan verständlich macht. Es ist dies der bereits von Kleinpaul und auch von Naumann an reichem Material belegte Glaube, daß der Leichendämon die

1) Nach dem indischen Volksglauben gehen unmittelbar vor dem Selbstmord geäußerte Wünsche in Erfüllung. „Indische Märchen." Herausgegeben von J. Hertel, Jena 1921. S. 249, Anmerkung.

Lebenden, die das Unglück haben, von ihm erreicht zu werden, mit auffallender Häufigkeit frißt. Bei Naumann findet sich, allerdings unverstanden und unerklärt, eine große Anzahl derartiger Überlieferungen von verschiedenen Völkern. „Fällt der tote Fidschikrieger im Kampfe mit dem Samu, so kocht und frißt ihn der Unhold, und es sind also beide, der Dämon wie der Krieger, sehr materialistisch gedacht: eine Seele zu kochen und zu fressen, würde kaum lohnen. Es handelt sich bei dem Samu um den auch im Nordischen (Hräswelgr, Nidhöggr) wie im Chinesischen und wohl auch sonst in mancherlei Formen auftretenden Leichenverschlinger" (S. 29). Im Chinesischen wird der Grabschänder, der den ungeheuer schwer gewordenen Sarg ein wenig öffnet, vom Toten hineingezogen, zerrissen und aufgefressen. Daraus erklären sich eine Reihe von Totenbräuchen, unter anderen auch die Mitgabe von Speisen für die spätere „Reise ins Jenseits": „so fressen nordische Leichen im Hügel Falken, Hunde und Pferde, die man ihnen mitgegeben hatte" (S. 55). „Der Mund der Leiche darf nicht offen stehen, weil sonst der Tote keine Ruhe im Grabe hat, sondern ein Nachzehrer wird. Kleidungszipfel dürfen seinem Munde nicht zu nahe kommen, sonst wird er ein Nachzehrer" (S. 41). „Und aufs innigste hängen diese chinesischen und nordischen Fresser in Sarg und Grab zusammen mit dem deutschen und slawischen Nachzehrer-, Blutsauger- und Vampirglauben. Auch der Vampirglaube beruht noch immer auf ganz präanimistischen Grundvorstellungen. Leichen mit frischer Farbe und offenem linken Auge erhalten sich im Grabe lebendig, kommen heraus zur Nacht, saugen das Blut ihrer Opfer, holen in kurzer Frist ihre Familie, die ganze Dorfgemeinschaft nach. Besonders zur Zeit schwerer Seuchen wird der alte Glaube lebendig. Wo man Nachzehrer ausgrub, fand man sie im Blute schwimmend, zer-

fleischt und zerkratzt. Vielleicht vom Ringkampf mit dem Opfer, den man sich nicht sinnlich genug vorstellen kann ... Der erste von der Seuche Ergriffene und an ihr Verstorbene ist der Vampir, er sitzt aufrecht in seinem Grabe und zehrt an seinem Leichentuch. Solange wie er braucht, um damit fertig zu werden, solange dauert die Seuche. Die Nachzehrer werden ausgegraben, es werden ihnen mit dem Spaten die Köpfe abgestochen, daß sie ‚quietschten wie die Ferkel'" (S. 55).

Zum Verständnis dieser merkwürdigen Eigenschaft der Toten macht Kleinpaul wenigstens einen Versuch der Erklärung, der, wenn er auch rationalistisch aussieht, doch in geistreicher Weise tiefere Beziehungen andeutet und schließlich die Konsequenz zieht, daß der Kannibalismus dabei eine große Rolle spiele. In primitiver Zeit sei die Hauptspeise des Menschen der Mensch gewesen und diese tief eingepflanzte Tatsache lebe heute noch in zahllosen Rudimenten, unter anderem auch in der Sage vom Werwolf, weiter (S. 122). An einer Stelle wagt Kleinpaul sogar, gestützt auf prähistorische und ethnologische Funde, die Behauptung, daß das Verzehren der Toten „die älteste und verbreitetste Form der menschlichen Exequien gewesen sei, wobei bemerkt werden muß, daß man bei vielen Völkern und sogar bei höheren Tieren die Sitte beobachtet hat, die Leichen ihrer Angehörigen selber zu verspeisen und dann die Knochen zu begraben. Seitdem W. M. Flinders Petrie in mehreren ägyptischen Felsengräbern aus dem vierten Jahrtausend v. Chr.[1] teils in Särgen, teils in einfachen Hüllen von Leinentüchern sorgsam

1) Wie nichtssagend wirken diese historischen Daten gegenüber den prähistorischen Skelettfunden, die den Kannibalismus für das vorgeschichtliche Europa bezeugen! Man vgl. als Beispiel, was Otto Hauser (Urmensch und Wilder, Berlin 1921) über die Funde von Krapina (Kroatien) sagt, aus denen er schließt, daß die Anthropophagie vor rund 40.000 Jahren in vollem Flore stand (l. c. S. 156).

gruppierte Menschengebeine gefunden hat, die eine kunstvolle Zerstücklung des Skelettes verraten, ist er geneigt, diese Sitte, die als Endokannibalismus bezeichnet worden ist, auch den alten Ägyptern zuzuschreiben" (l. c. S. 63). Als diese Form der Beseitigung zu anstößig erschien, überließ man den Tieren dieses Erbe primitiver Menschheit und damit ein Tabu, welches die Kluft zwischen dem Menschen und dem ihm verwandten Tier für Jahrtausende unüberbrückbar gemacht hat. In Ägypten war es offenbar der Geier, der in den auf uns gekommenen Überlieferungen dieses Kulturkreises eine so ungeheure Rolle spielt, in anderen Ländern alle Arten Hunde und hundeartigen Raubtiere (Schakale, Wölfe, Hyänen usw.). Der Brauch, die Toten gewissen Tieren als Speise zu überlassen, hat sich bei manchen Völkern bis auf den heutigen Tag erhalten. Die Parsen, Nachkommen der alten Perser, bringen ihre Toten in die „Türme des Schweigens", wo sie nach den altüberlieferten Vorschriften des Avesta ausgesetzt und den Raubvögeln zum Fraß überlassen werden. Sehr überzeugend weist Kleinpaul nach, daß bei den Persern ursprünglich der Hund der offizielle Leichenverzehrer war, der sich im heutigen Zeremoniell nur mehr mit einer stummen Rolle begnügen muß (S. 62)[1]. Sie besteht darin, daß der Parse im Angesicht des Hundes stirbt, der in das Sterbegemach geführt wird, um mit seinem Blick den Fliegengeist zu schlagen. „Um den Blick des Hundes auf ihn zu lenken, wird ein Brot in vier Stücke geschnitten und in der Richtung nach dem Sterbebett zu geworfen. Die abendländischen Gelehrten denken hier an den Honigkuchen, die Μελιτοῦττα, die einst in Griechenland für den Zerberus neben die Leiche gelegt ward ... Diese Zeremonie heißt das Sägdid, wörtlich: der Hund (Säg)

1) Herodot erzählt tatsächlich von den Persern, daß kein Leichnam eher begraben werde, bis ein Hund oder Vogel daran gezehrt habe.

hat gesehen (did). Es ist das Visum des heiligen Tieres, das Vidimus des Todes" (S. 59). Die Zeremonie wird bei der Überführung zum Turm dann noch einmal wiederholt, und erst nachdem der Hund das Totenantlitz zum zweitenmal gesehen hat, wird der Tote dem Fraße preisgegeben. Ursprünglich sollte der Hund selbst den Leichnam auffressen wie der Zerberus, der jeden hinein, aber niemand herausläßt, ein richtiger Wächter, wie ihn die berühmte Stelle der Theogonie (v. 769 ff.) beschreibt:

> Kommen die Toten,
> wedelt er mit dem Schwanz und mit den Ohren, doch niemals
> läßt er sie wieder heraus, den Ausreißer packt er und frißt er.

Diesen Höllenhund faßt Kleinpaul scharfsinnig als den Leichenhund, der in die Unterwelt verbannt wurde, als sein irdisches Amt von der Sitte verpönt worden war, und stellt ihn in Parallele mit dem von den Griechen gleichfalls in die Unterwelt versetzten Geier, der dort an der Leber des Riesen Tityus frißt, eine Höllenqual, die der Mythus auch den Prometheus für sein Verbrechen des Feuerraubes erleiden läßt. „Die Schrecken der Unterwelt rekrutieren sich aus den Bestattungsformen der Oberwelt" (Kleinpaul, S. 88). So entstand auch die christliche Hölle, indem man die einzelnen Scheiterhaufen zu einem Feuerstrom zusammensetzt, der die Rückkehr abschneidet und schließlich — reguliert, welcher um das Gefängnis der verdammten Seelen herumgeleitet wird, die — ewig Höllenqualen erleidend — doch dabei unsterblich sind.

Bei primitiven Völkern, die keine so reiche Mythologie entwickelt haben, finden wir die Beseitigung der Toten heute noch auf den frühen Stufen der Entwicklung. So glauben die Mongolen der Wüste Gobi nach den neuesten Berichten des Asienreisenden Hermann Consten an die Wiedergeburt, deren

sie den Toten möglichst rasch teilhaftig werden lassen wollen. Die Veranstaltungen, die sie dazu treffen, erscheinen uns aber geradezu als ein wirksames Mittel gegen jede Wiedergeburtsmöglichkeit. Für gewöhnlich wird die Leiche den Hunden zum Fraße überlassen. In der Nähe von großen Seen wird sie ins Wasser geworfen, um von den Fischen vernichtet zu werden. Auf Höhen wird sie auf ein Stangengerüst oder auf dem nackten Fels den Geiern zum Fraße preisgegeben. Aus der Beschreibung des Begräbnisses eines angesehenen Lama, dem Consten Gelegenheit hatte beizuwohnen, heben wir nur die Trommel- und Trompetenmusik deswegen hervor, weil die aus zwei Stücken zusammengesetzten Doppeltrommeln mit Menschenhaut bespannt waren und menschliche Wirbel- und andere Knochen daran hingen, die bei der schnellen wirbelnden Bewegung des Handgelenkes des Trommelschlägers mit Wucht auf das Trommelfell fielen. Die Trompeten waren ebenfalls aus menschlichen Röhrenknochen angefertigt. Ein beachtenswerter Hinweis auf eine Tatsache, deren weitere Verfolgung bis zur ursprünglichen Funktion der „Musik" beim Trauerritus führen würde.[1]

Aber noch unsere eigenen hochkultivierten Bestattungssitten sind nicht weiter von ihren primitiven Vorläufern entfernt als wir selbst von den Menschen, die sie ausübten. Nicht bloß die

1) Wir verweisen hier nur auf die bekannte biblische Legende von der Erfindung der Laute: Der erste, der die Laute zu gebrauchen verstand, war Lamek, der in direkter Linie von Adam abstammt. Dieser Lamek hatte einen Sohn, den er zärtlich liebte. Als der Tod ihm diesen raubte, hängte er dessen Körper an einen Baum, die Gelenke lösten sich und es blieb nur ein Schenkel, das Bein, der Fuß mit den Zehen. Lamek nahm ein Stück Holz, schnitzte und polierte es, machte daraus eine Laute, gab dem Instrument die Form des Schenkels und imitierte dessen Bau in allem den Beinresten seines Sohnes. Dann sang er einen Trauergesang. Dieser Lamek gründete eine Familie von Musikern, sein Sohn Tubal erfand die Trommeln, seine Tochter Julal die Harfe.

Tatsache, daß auch wir unsere Toten noch von den Maden und Würmern auffressen lassen, die Kleinpaul mit den übrigen Aastieren auf eine Stufe stellt (S. 73), sondern auch das Grab selbst, das aus dem Seelenglauben heraus geschaffen wurde, um die Aastiere von der vollständigen Vernichtung des Körpers abzuhalten, ist selbst unter dem symbolischen Bilde eines solchen Aastieres angeschaut worden: es ist unser „Sarg", entstanden aus dem griechischen Sarkophagos, was wörtlich „Fleischfresser" heißt (l. c. S. 70 f.). Die Griechen selbst haben, wie Plinius uns überliefert, dies von der besonderen ätzenden Eigenschaft des angeblich häufig zum Sargbau verwendeten Höllensteines abgeleitet, doch macht es Kleinpaul plausibel, daß dieser etymologische Mythus aus Unverständnis des fleischfressenden Grabes erst sekundär erwachsen sei (S. 77). Der steinerne Sarkophag als Symbol des menschenverschlingenden Höllenrachens kommt noch im Hamlet als Gleichnis vor:

> Warum die Gruft, darin wir ruhig eingeurnt dich sahn, geöffnet ihre schweren Marmorkiefern, dich wieder auszuspein!

und hat wahrscheinlich auch am „Steinernen Gast", der ja selbst die verschlingende Gruft personifiziert, einen starken Anteil. Dieser scheint nicht bloß, wie Naumann meint, darauf beschränkt, „daß Starrheit, Kälte und Schwere der Leiche durch die maßlose Phantasie zu Verwandlung in Stein gesteigert werden", was „eine präanimistische Umschreibung für den Tod in Märchen und Sage" ist (l. c. S. 42 f.). Wenn wir nach dem psychologischen Motiv für diese spezielle Auffassung fragen, so sehen wir auch da die Schuld- und Straftendenz wirksam, indem der Stein neben dem Toten auch das Grabmal repräsentiert, das jeden einmal verschlingt. Möglicherweise ist im Steingrab mit seiner strafenden Bedeutung ein Rest frühprimitiver Tötungsart verborgen, auf den G. Róheim gelegentlich mit dem Bemerken hingewiesen

hat,[1] daß der Stein zugleich die tödliche Fernwaffe des Urmenschen und die Grabbelastung darstellt, die den Ermordeten am Auferstehen hindern soll. Diesen Sinn scheinen noch gewisse Totenbräuche zu haben, die man als „Steinigung der schädlichen Geister" auffaßt und die besonders von Mekka her bekannt sind (Kleinpaul, S. 64). Als Revanchehandlung des Toten erscheint das Motiv in einem chinesischen Märchen (Nr. 69), wo der lebende Leichnam aus seinem Grabe kommt und wie ein ungezogener Junge mit Steinen nach den Lebenden wirft.

Zum weiteren Verständnis des „Steinernen Gastes" ziehen wir Überlieferungen von menschenfressenden Leichendämonen heran, die das Motiv der Einladung noch kennen. „Eine Variation des steinernen Mannes ist der eiserne oder halbeiserne Mann." Balkanmärchen Nr. 59[2] bringt den halbeisernen Mann als Dämon, der Menschen frißt . . . Er riecht Menschenfleisch und saugt dem Ankömmling das Blut aus. „Der Wolf mit dem eisernen Kopf" des Balkanmärchens Nr. 63 ist ein gefährlicher Dämon . . .. Es handelt sich um den menschenfressenden Wiedergänger, der am Tage der Hochzeit seinem Versprechen gemäß den Bräutigam holen kommt. Der menschenfressende eiserne Derwisch des neugriechischen Märchens Nr. 60[3] aus Epirus ist die genauere Parallele in reinerer Form. Die reinste aber zeigt die

1) In seinem Vortrag: „Steinheiligtum und Grab" in einer Sitzung der Budapester Psychoanalytischen Vereinigung am 8. Oktober 1921: „Das Steinewerfen in den religiösen Riten ist ein Überbleibsel der Urkämpfe der Menschheit, der geworfene Stein war die geeignete Waffe in den Händen der Masse, um den stärkeren Einzelnen, in dessen Nähe man sich nicht traute, zu überwältigen." (Int. Ztschr. f. PsA. VII, 1921, S. 523.)

Die strafende Bedeutung des Steinhaufens ist in dem israelitischen Brauch erhalten, über den Leichen hingerichteter Verbrecher Steinhaufen aufzurichten. Vgl. Georg Beer: Steinverehrung bei den Israeliten, Berlin 1921.

2) Märchen aus dem Balkan. Herausgegeben von Leskin. Jena 1915.

3) Neugriechische Märchen. Herausgegeben von Kretschmer. Jena 1917.

neuisländische Sage „Der Bräutigam und das Gespenst". Auch hier erscheint der Dämon, ein „fürchterlicher großer Mann", am Tage der Hochzeit, zu der ihn der junge Totengräber einst vor fünf Jahren leichtfertig eingeladen hatte, als er sein großes Schenkelbein gelegentlich aus dem Friedhofsboden hob.[1] (Siehe die Friedhofsszene im Hamlet!)

Wir haben uns damit einem ersten Verständnis des Motives vom steinernen Gast angenähert, der gleichfalls auf eine frivole Einladung hin erscheint, um den Lebenden mit sich zu nehmen. Die Angst des Gefressenwerdens erscheint ganz im Sinne des spöttelnden Don-Juan-Charakters in der Oper zu einem lustigen Festmahl umgearbeitet, eine Art Totenschmaus, an dem der Tote selbst teilnehmen solle.[2] Tatsächlich sitzt im Burlador der steinerne Gast schweigend in der Tafelrunde, während die anderen um ihn herum durch verdoppelte Ausgelassenheit ihr inneres Grauen zu betäuben suchen. Und in der Grabkapelle, wohin Don Juan der Einladung des Komturs folgt, nötigt ihn dieser dann zum Essen, wobei Skorpione und Schlangen die Gerichte sind, essigsaure Galle der Wein und Trauergesänge die Tafelmusik. Nach der Mahlzeit erfüllt sich das Strafgericht, das Don Juan selbst durch seinen Schwur einem Mädchen gegenüber verschuldete, indem er sein Eheversprechen mit dem Ausruf bekräftigte: „Wird mein Wort je im geringsten falsch befunden,

1) Naumann, S. 44.

2) In ähnlicher Weise philosophiert bekanntlich auch Prinz Hamlet. „Wo ist Polonius?" – „Beim Abendessen," antwortet Hamlet. „Er speist nicht, er wird gespeist. Wir mästen Ochsen und uns selber mästen wir für die Würmer. Der fette König und der magere Bettler sind nur verschiedene Bissen; zwei Teller, aber für eine Tafel. Das ist das Ende vom Lied." In der Hamlet-Sage ist das Motiv in noch ursprünglicherer Form erhalten, indem der Held den Belauscher seines Gesprächs mit der Mutter nach der Tötung selbst zerstückelt und den Schweinen zum Fraße vorwirft (siehe im nächsten Abschnitt das Motiv der Zerstücklung).

so mag mich eine Leichenhand vernichten!" In dieser ungeheuren, über das Grab hinaus drohenden Leichenhand erkennen wir den Ausdruck des unvertilgbaren Schuldgefühls vor der gefürchteten väterlichen Strafe.

VI

Wenn wir nun im Steinernen Gast der Sage den leichenfressenden Totendämon zu erkennen glauben, der das Urverbrechen rächt, so erhebt sich die Frage, wie diese Auffassung mit unserer bisherigen Deutung der Gestalt im Sinne des Gewissens, und andererseits mit dem Don-Juan-Motiv selbst in Zusammenhang steht. Die Beantwortung beider Fragen finden wir in der menschlichen Urgeschichte und ihrem Niederschlag in der späteren Überlieferung.

Der aus dem Grabe wiederkehrende Todesdämon, der den Schuldigen fressen kommt, ist nichts anderes als eine Personifikation der Gewissensbisse, die als solche ihre Herkunft aus der Urtat des Vatermordes verraten. Die Angst vor der Wiederkehr des Vaters und seiner besonderen Rache, dem Gefressenwerden, welche durch die verschiedenen Bestattungsbräuche beruhigt werden soll, erklärt sich als ein Stück Vergeltungsangst, das aus dem Schuldbewußtsein stammt. Die Totemmahlzeit, wie sie uns Freuds Deutung durchleuchtet hat, als in der Opferspeise, im Abendmahl („nehmet hin und esset, dies ist mein Leib") und im Leichenschmaus fortlebend, findet letzten Endes im Verzehren des gemeinsam erschlagenen Urvaters ihr prähistorisches Vorbild. Diese unserem Empfinden grauenhaft erscheinende Annahme wird nicht bloß durch die Tatsache des Kannibalismus, sondern auch durch eine Reihe ganz spezieller ethnologischer Überlieferungen bestätigt. So berichtet Herodot (III, 38) von den Kalatiern, einem indischen Volk, daß sie ihre

Väter aßen und von den Massageten (I, 216), wo einen, wenn er gar zu alt wird, die Verwandten schlachten „und noch anderes Vieh dazu und kochen das Fleisch und halten einen Schmaus und das ist ihre größte Seligkeit."[1] Man kann versuchen, diese Sitten unserem Verständnis näher zu bringen, indem man darauf hinweist, daß ihnen tiefwurzelnde abergläubische Vorstellungen zugrunde liegen, die in der Religion weiterleben.[2] Der Primitive verzehrt gewisse tierische Körperteile, um sich deren Kraft einzuverleiben und er glaubt auch, die Kräfte des mächtigen Urvaters durch das Verzehren gewisser Körperteile desselben zu erlangen. Andererseits wird die Angst, der Erschlagene könnte wiederkommen, seinen Mord zu rächen, am wirksamsten durch die radikalste Art seiner Vernichtung und die durch das Fressen symbolisierte Identifizierung[3] paralysiert; allerdings beides nicht mit dem erwarteten Erfolg, wie der Durchbruch eines nie und durch nichts zu beruhigenden Schuldgefühls gerade an diesen Punkten zeigt. Denn während der primitive Totenritus die möglichst rasche, wenngleich nicht ganz spurlose Vernichtung des Körpers durch das Fressen erreicht, schafft und verstärkt er ein immaterielles unauflösliches Schuldgefühl, das in den mythischen und religiösen Überlieferungen nach immer neuen Entlastungen und Rechtfertigungen sucht und auch in der vollständigsten, reinsten Ver-

1) Auch heute noch lebt bei zahlreichen Völkern die Sitte fort, sich der Greise zu entledigen, sei es durch deren Tötung, wie es bei den Eskimo und Grönländern geschieht, bei denen der Sohn seinen Vater, wenn dieser alt und unnütz wird, erhängt, sei es durch Aussetzung des Hausvaters wie bei den Chiappavaeren (Nordamerika). Daß bei vielen Völkern für den Haussohn sogar eine Verpflichtung bestand, seinen gebrechlichen Vater umzubringen, kann nur als bewußter Nachklang der Totemopferung verstanden werden.

2) Eine psychologische Deskription des „Speisenabscheus" gibt Julian Hirsch in der Zeitschrift für Psychologie (Bd. 88, H. 6, März 1922).

3) Vgl. die „orale" Bedingtheit der Identifizierung bei Freud (Massenpsychologie, S. 67).

nichtung durch das Feuer keine Beruhigung findet. Denn das ewig lebendige Schuldgefühl läßt den Körper noch von der Flamme „verzehrt" werden und aus diesem materiellen Läuterungsprozeß die losgelöste „Seele" hervorgehen, die als unsichtbarer Feind im animistischen Aberglauben wie im neurotischen Symptom weiterwirkt, bis sie von der Psychoanalyse in wissenschaftliches Bewußtsein umgewandelt sein wird.

Aus einer der Frühphasen des uralten Kampfes gegen das materialisierte Gewissen stammt eine Reihe von griechischen Mythen, in denen das Motiv der Zerstücklung mit dem des Tötens und Verzehrens von Menschen eng verbunden oder abschwächend an dessen Stelle getreten ist. Da ich diese Überlieferungen — von Pelops, Atreus und Thyestes, Harpagos u. a. m. — bereits eingehend behandelt habe,[1] begnüge ich mich hier mit dem Hinweis, daß es sich dabei regelmäßig um die Kinder handelt, die dem Vater als Speise vorgesetzt werden. Die griechische Kosmologie von dem seine eigenen Kinder verschlingenden und von seinem jüngsten Sohne Zeus entmannten Kronos, versetzt diese Überlieferung in eine prähistorische Urzeit, gibt sie dafür aber in ihrer ganzen ungeschminkten Kraßheit wieder.[2] Der Kronos-Mythus selbst stellt sich als eine heroische Überarbeitung des in gewissen Punkten primitiveren ägyptischen Osiris-Mythus dar. Dort ist es der Bruder des von der Schwester sexuell begünstigten Osiris, der diesen mit einer Anzahl von Helfern — 14 oder 26 oder 72 — erschlägt und den Leichnam

1) Das Inzestmotiv in Dichtung und Sage, 1912, Kap. IX, wo auch die Anknüpfung an weitere mythologische Themata zu finden ist.

2) Der Kinderfresser scheint nach einer Bemerkung Naumanns (S. 70) noch im Herodes der Jesusüberlieferung weiterzuleben und findet sich rationalisiert in der Geschichte der Ugolino wieder, die Dante (im 33. Gesang der Hölle) erzählt und die Gerstenberg in einer Tragödie behandelt hat: der im Hungerturm schmachtende Vater nährt sich von den Leichen seiner Kinder.

in ebensoviele Stücke zerteilt, was das entsprechende Verzehren vorauszusetzen scheint. Er gibt nämlich nach *Diodor* (c. 21) zur Abschwächung der eigenen Schuld jedem seiner 26 Mitverschworenen einen Teil des Osiris-Körpers; den Phallus wollte aber keiner — offenbar als Zeichen der Hauptschuld — nehmen. Dieser hat als ganz besonderer Teil auch ein besonderes Schicksal: er bleibt später verschwunden, mit der Motivierung, er sei von einem Fisch verschlungen worden, während das Schuldgefühl in der Form der mythischen Wunschphantasie die übrigen Körperteile — wie so häufig noch im Märchen — wieder zu einem Ganzen zusammensetzt. In dieser kompensierenden Reaktion auf die primitive Zerstücklung ist vielleicht der mythische Ausdruck eines Entwicklungsschubes bewahrt, der die Ägypter vom Fressen ihrer Leichen zum pietätvollen Brauch des Einbalsamierens führte, der den Körper selbst vor dem chemischen „Aufgefressenwerden" schützt.

Zu den ursprünglichen Zügen des Osiris-Mythus gehören auch die zahlreichen Helfer bei der Untat, die wir im späteren Heroenmythus beseitigt und durch die Überlegenheit des Einen, Jüngsten, ersetzt finden, der dann in unseren Märchen so oft noch die Rolle des Junker Prahlhans spielt. Ein Vergleich der ägyptischen Osiris-Sage mit der griechischen Kronos-Mythe vermag uns den ganzen Umfang der heroischen Umarbeitung des urzeitlichen Stoffes zu vergegenwärtigen, wenngleich wir uns klar darüber sind, daß auch die ägyptische Darstellung die Urgeschichte nicht unverändert wiedergibt. Im Ägyptischen wird der Urvater aus sexueller Eifersucht von der Horde bekämpft, zerstückelt und – wie wir supponieren – verschlungen, was in der Überlieferung nur vom Phallus erzählt wird. Im Griechischen wird der Vatergott beim Geschlechtsakt überlistet und nur noch kastriert (der Phallus ins Meer geworfen), mit der beachtenswerten Motivierung: *„er übte*

zuerst solch schimpfliche Taten" (Hesiod). Das bezieht sich darauf, daß der Urvater in seinen Söhnen die Gefahr wittert und sie entweder gar nicht zur Welt kommen läßt oder sofort nach der Geburt verschlingt. Hier finden wir eine erste Andeutung zur Rechtfertigung des Urverbrechens gegen den Vater, dem vorgeworfen wird, er habe die eigenen Söhne verschlungen. Dieses Bedürfnis nach Rechtfertigung im Zusammenhang mit der Rolle der Frau in der heroischen Überlieferung läßt uns mit Freud schließen, daß die heroische Dichtung einer lügenhaften Umarbeitung der Wirklichkeit im Sinne der Wunschphantasie entspricht.

Als bekanntesten Typus einer derartigen kompletten Phantasieumkehrung nennen wir die zahlreichen Menschenfressermärchen, die sich bei Natur- und Kulturvölkern gleicherweise finden und uns in der populären Fassung des Däumling-Märchens geläufig geworden sind. Däumling und seine Brüder werden von den Eltern ausgesetzt. Abends gelangen sie im wilden Wald in das Haus des Menschenfressers, der abwesend ist. Die mitleidige Frau versteckt sie. Als der Riese heimkommt, wittert er die Beute mit dem bekannten Ausruf: „Ich rieche Menschenfleisch!" Mit Mühe erwirkt die Frau noch eine Frist bis zum nächsten Morgen für ihre Schützlinge. Doch in der Nacht kommt der Unhold in ihre Schlafkammer, um den sieben Brüdern die Hälse abzuschneiden. Durch eine List Däumlings tötet er aber statt dessen seine eigenen sieben Töchter. Die Brüder entfliehen und Däumling nimmt die Siebenmeilenstiefel des Menschenfressers mit sich, was sowohl einer Kastration des Urvaters als der Identifizierung mit ihm entspricht. Ist in dieser Version noch ein Rest der Umwandlung erhalten, mittels deren sich der Jüngste in Phallusgestalt (Däumling) aus der Brüderhorde heraushebt, so zeigt die typische Märchenüber-

lieferung nur mehr den einen, den Helden, der auf gleiche Weise von der Frau versteckt und „gerettet" wird, wie der Phallus von der liebenden Gattin Isis. Aus dieser sexualsymbolischen Motivierung erklärt sich, daß die Phantasie an einer so schmählichen Heldenrolle keinen Anstoß nimmt, wie sie das Einschleichen, Verstecken durch die Frau und Überlistung des Riesen darstellen. Mit der Rolle der Frau werden wir uns noch zu beschäftigen haben und möchten hier nur zum Verständnis der ganzen Phantasiebildung an die Freudsche Deutung erinnern, wonach „in der lügenhaften Umdichtung der Urzeit das Weib, das der Kampfpreis und die Verlockung des Mordes gewesen war, wahrscheinlich zur Verführerin und Anstifterin der Untat wurde."[1]

Was die Herkunft und Rolle des Menschenfressers betrifft, so halten wir es für eine Fehldeutung von Naumann, wenn er im Anschluß an Schoning die Riesen als Leichendämonen auffaßt, die durch die Phantasie ins Riesenhafte gesteigert wurden. Der psychologische Zusammenhang kann offenbar nur der sein, daß beide, Leichendämon und Riese, Personifikationen des übermächtigen gewalttätigen Urvaters sind, beidemal in der Darstellung gefährlicher Wesen, nur mit dem Unterschied, daß der die Lebenden verzehrende Leichendämon dem Schuldgefühl des Mörders als Rächer seiner eigenen Mahlzeit erscheint, während der menschenfressende Riese der Rechtfertigungsphantasie des heroischen Helden entspricht, der mit der Urtat ein vorher begangenes Verbrechen des Urvaters zu sühnen vorgibt („er übte zuerst solch schimpfliche Taten").

Über die weitere Bedeutung dieser Menschenfresserphantasie und insbesondere die Rolle, welche die Frau darin spielt, können wir uns durch Heranziehung der entsprechenden Überlieferungen

1) Massenpsychologie, (1921), S. 126.

der Naturvölker unterrichten, die Frobenius zusammengestellt hat.[1] Die oft gänzlich unmotivierte Helferrolle der Frau wird manchmal so erklärt, daß sie die Frau (oder Schwester) des Helden ist und vorher von dem Riesen geraubt worden war, der sie nun als sein Weib besitzt. Der Held zieht hier aus, um sie aus der Gewalt des Urvaters zu befreien und motiviert damit seine Tat als eine legale (so zum Beispiel bei den Tibetmongolen; im IV. Kapitel des Bogda Gesser Chan). Der Tod des Ogren (Riesen) erfolgt nach Frobenius entweder durch den verschluckten Glutstein (den wir aus der Kronos-Mythe und dem Rotkäppchen kennen), durch Versteinerung (siehe den steinernen Gast) oder durch Zerstückelung (Freßmotiv). Frobenius charakterisiert diesen Ogrentypus, zu dem er auch die indogermanische Polyphem-Sage rechnet, in einer der analytischen Rekonstruktion vollkommen entsprechenden Weise: Die Ogren, die eine bestimmte zeitliche Stellung in der Geschichte des Weltwerdens haben und vor der Götterschöpfung existieren, sind Höhlenbewohner. Sie treten manchmal als Gruppe auf, wenn auch der Held meist nur mit einem kämpft. Frau ist immer nur eine da; sie gehört im allgemeinen nicht zur menschenfressenden Rasse, da sie dem in der Höhle beherbergten Helden hilft, manchmal sogar bei der Tötung des Ogren. Diese „Hilfsalte" wie Frobenius sie nennt, erweist sich als die Mutter des Helden (zum Beispiel in Lappland); wo sie aber jung ist, entführt er sie als jungfräuliche Maid und heiratet sie.

Diese mythische Rolle der Frau kann nach unserer Voraussetzung nicht die ursprüngliche gewesen sein. Vielmehr setzt hier die märchenhafte Wunschphantasie im Sinne Freuds das erst durch Beseitigung des Alten zu erringende Sexualobjekt

1) „Das Zeitalter des Sonnengottes." I. Berlin 1904.

schon als verbündete Helferin des heroisch eingestellten jüngsten Sohnes voraus. Ursprünglich muß die Frau scheinbar ebenso erst bezwungen werden wie der eifersüchtige Urvater selbst, nach dessen Ermordung sie sich offenbar die dadurch gewonnene Freiheit sichern wollte. So erklärt es sich, daß in vereinzelten Überlieferungen die spätere Hilfsalte des Heroenmythus noch als Parteigängerin des Riesen, also gleichfalls als Menschenfresserin erscheint, die den Mann ruft, damit er die Gäste verspeise.[1] Diese böse Alte lebt in der Ellermutter des Teufels fort, aber auch in der Rabenmutter so mancher mythischen Überlieferung, deren Rolle im Märchen auf die Hexe und böse Stiefmutter übergegangen ist. Wie aber kommt die Mutter zu dieser feindlichen Rolle?

1) Besonders bei den deutschen Stämmen Europas, bei den Italienern, bei Nord- und Südafrikanern tritt die Kannibalin nach Frobenius (S. 382) hervor, während im Osten überall der Menschenfresser vorherrscht und im Westen das Geschlecht desselben schwankend ist.

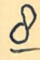
VII

Wir haben uns scheinbar ziemlich weit vom Stoffgebiet des Don Juan und seines Widerparts, des Steinernen Gastes, entfernt, uns aber doch deutlich in der Richtung der heroischen Umdichtung der Urgeschichte bewegt, als deren extremste Ausgestaltung wir die Don Juan-Phantasie ansehen möchten. Dem verwegenen Spötter, der Gewissen, Schuldgefühl und Angst in einem alles Heroische weit überbietenden Zynismus verleugnen will, der das Grauen vor der gefürchteten Rache des leichenfressenden Urvaters in der Einladung des sonst ungebetenen Gastes zu einer lustigen Festtafel übertäubt, trauen wir auf der anderen Seite auch das offene Geständnis des Urvergehens zu, das unserer Auffassung nach der sonstigen heroischen Schilderung entgegengesetzt sein muß. Seine von allem Schuldballast befreite Gestalt kann sich sozusagen erlauben, die primitiven Triebfedern des Urverbrechens ohne beschönigende Motivierung zu gestehen, kann zugeben, daß der Mord des Vaters um schnöder Sinnenlust willen geschah und nicht um der einen aus dem drückenden Joch zu befreienden geliebten Frau willen.

Die überragende Größe der Don Juan-Gestalt beruht darin, daß sie die heroische Lüge abgestreift hat. Er beseitigt die Männer, um sich in den körperlichen Besitz der Frauen zu bringen, kennt keine idealen Motive, keine Sentimentalitäten und Rationalisierungen. Nur in einem, allerdings dem wesentlichen Punkte hat er den heroischen Charakter bewahrt, der ihn auch vor der Identifizierung mit einem gemeinen Verbrechen schützt:

Er steht allein, allein einer Welt von Gegnern und einer Unterwelt voll Gefahren gegenüber. Er kann auch die brüderlichen Helfer der Urtat nicht brauchen, wie der heroische Dichter, er will sich aber auch nachher nicht mit ihnen in die Beute der Frauen teilen, sondern alle für sich allein besitzen und bekämpft darum alle von neuem, ein neuer grausamer Urvater, der keinen Fortschritt der sozialen Organisation verträgt.[1] Aus dieser vollkommenen Identifizierung mit dem tyrannischen Vater erwächst dann seine Tragik und schließlich sein Untergang: Er wird selbst von der stets anwachsenden Rächerbande verfolgt, wie der Urvater von der Horde, und erliegt schließlich der narzißtisch bedingten Vergeltungsangst, die aus einer solchen Identifizierung regelmäßig folgt.

Es ist nun bemerkenswert für die heroische Phantasiebildung, daß unser Held gerade in dem Punkte, in dem er noch Heros geblieben ist und der seine besondere Charakteristik ausmacht, auch der lügenhaften Übertreibung des typischen Märchenhelden verfällt. Indem er für die Brüderhorde das eigene heroische Ich, das Ichideal derselben einsetzt, übertreibt und vervielfacht er nicht, wie der alte Heros in seinen Heldentaten, die Urtat, sondern er übertreibt und vervielfacht seinen gewünschten Erfolg: die Zahl der Urhordenweiber, die er sich erobert. Die tausendunddrei Frauen, die er statt der einen eroberten Frau des Heroenmythus und des Volksmärchens einsetzt, verraten den lügnerischen Charakter dieser Wunschphantasie durch ihre ins andere Extrem übertriebene Prahlerei,



1) Daher konnte der Don Juan, wie Schmitz bemerkt, nur in einem Lande bestehen, wo die Frauen hinter vergitterten Haremsfenstern vor der Begehrlichkeit der Männer geschützt werden müssen und wo die Blutrache das Rechtsbewußtsein beherrscht; daher gehört aber auch zum Don Juan-Typus, wie Heckel hervorhebt (S. 119), der stete Kampf gegen die sittliche Weltordnung, ohne den der Held alle Daseinsberechtigung verloren hat.

in der wir aber noch ein Stück der urgeschichtlichen Situation durchschimmern sehen. Indem er statt der vielen Helfer einen unerschrockenen Helden, nämlich sich selbst, einsetzt, setzt er zugleich an Stelle der einen Frau die vielen Frauen. Wir sehen hier, durch welchen Mechanismus der den Don Juan eigentlich charakterisierende Zug entstehen konnte: indem der Dichter aus der Brüderhorde durch extremste Ausgestaltung der Wunschphantasie eine Weiberhorde macht. Die Reihenbildung der weiblichen Sexualobjekte geht also aus der wunscherfüllenden Umdeutung des störenden Brüderclans hervor.[1]

Daraus erklärt sich auch, warum der ursprüngliche Don Juan-Typus durchaus kein Liebling der Frauen ist, sondern ein teils gewalttätiger, teils listiger Verführer, der vor keinem Kampfmittel zurückschreckt und also eigentlich gegen die Frauen kämpft wie gegen die Männer. Die Frau spielt hier nichts weniger als die heroische Rolle der Helferin, vielmehr ist sie die eigentliche Verfolgerin und Rächerin seines Frevels.

1) Hier ist der Punkt, um der homosexuellen Komponente zu gedenken, die wir analytisch so häufig in den Don Juan-Typen finden und um deren Aufspürung sich besonders Stekel bemüht hat. Das genetische Verständnis verdanken wir Freud, der als Voraussetzung der heroischen Einstellung die Loslösung des einen Individuums aus der homosexuellen Libidobindung der Masse erkannt hat: daher bekommt der Held auch immer das Weib allein. Der Einordnung in den Brüderclan entspräche der gemeinsame Besitz derselben Frau, ein Motiv, das ja an der entscheidenden Stelle des Don Juan-Dramas im Verhältnis des Helden zu Leporello durchbricht. – Es ist bemerkenswert, daß Holtei in seine 1834 anonym erschienene Don Juan-Phantasie die Homosexualität hineinbringt, und zwar in der seltsamen Figur des im Wahnsinn endenden Bildhauers Johannes, der als Erzieher Don Juans diesen seiner Leidenschaft gefügig machen will, aber von ihm mit Spott zurückgewiesen wird. Ein persönliches Motiv des Dichters findet Heckel (S. 44) in einer Stelle aus Richard Wagners nachgelassener Selbstbiographie, worin der Dichterkomponist die zudringlichen Liebeswerbungen Holteis um seine Frau als Deckmotiv für dessen homosexuelle Neigungen erklärt. (R. Wagner: „Mein Leben". München 1911, S. 184.)

Die Don Juan-Phantasie scheint also unsere Vermutung zu bestätigen, daß in der Urgeschichte der Sohn den Vater keineswegs mit Hilfe der Mutter überwunden hat. Vielmehr blickt darin, wenn wir sie ernst nehmen, das Geständnis durch, daß der Held auch gegen die Mutterfigur zu kämpfen hat, ja mitunter durch sie zugrunde geht. Erst wenn es ihm auch gelungen ist, nach Beseitigung des hemmenden Urvaters das Weib sexuell zu bezwingen, war sein Sieg vollendet. Wie schwer er darum zu kämpfen hatte, davon geben die zahllosen weiblichen Ungeheuer der Mythe, von der babylonischen Urmutter Tiamat über die Sphinx bis zu den weiblich gedachten Vampiren des heutigen Griechenlandes ein ebenso beredtes Zeugnis, wie die übermächtig-gefährlichen Frauengestalten der Sage von Judith und Brünhilde bis zu Isolde, die in Wagners elementarer Dichtung die Urformel für die weibliche Rache findet:

„Da die Männer sich all ihm vertragen,
Wer muß nun Tristan schlagen?"

Über die Motive dieser negativen Einstellung der Frau, die unserem heroischen Ideal und seiner romantischen Karikatur so stark widerspricht, können wir aus den wenigen Bruchstücken entstellter Überlieferung und analytischer Einsicht nur Vermutungen wagen, die jedoch innerhalb eines weiteren Zusammenhanges psychologischer Wahrheiten stehen.

Wie uns auch die Neurosenpsychologie aufs eindringlichste lehrt, bleibt das Weib, trotz aller Abneigung gegen die gewalttätige Vorherrschaft des Urvaters, doch immer stark libidinös an ihn gebunden und hat andererseits die begreifliche Neigung, die durch seinen gewaltsamen Tod plötzlich gewonnene Freiheit nicht sogleich wieder an seinen Nachfolger zu verlieren, mag sie ihn noch so sehr bewundern. Nun gibt es aber in der

Brüderhorde gar keinen direkten Nachfolger des Vaters, wie es keinen „Helden" gab; im Gegenteil gelangt das Weib, nach Freuds Annahme, durch die einander hemmenden „Brüder" von selbst in eine überlegene Stellung, die sie offenbar zu befestigen sucht (Mutterrecht, Weiberherrschaft). Noch heute sehen wir Nachwirkungen dieses Zustandes, beispielsweise im chinesischen Recht, wo die Mutter mit dem Tode des Vaters aus ihrer nichtssagenden Rolle in die höchste Machtstellung tritt, die eine Frau überhaupt erhalten kann.[1] Man könnte geradezu sagen, daß sie die Stelle des Vaters selbst einnehme, wenn nicht der Ahnenkult auf den Sohn überginge; sonst aber erwirbt sie das dem väterlichen gleichstehende Verfügungsrecht über Person und Besitz der Kinder.

Vielleicht läßt sich aber daraus vermuten, daß ebensowenig wie es einen „Helden" in der Urgeschichte gab, auch noch nicht die „Mutter" als solche existierte, sondern erst in einem bestimmten Moment auf dem Plan tritt, indem aus der Zahl der wenig differenzierten Urhordenweiber eine sich demjenigen der Brüder widersetzt, der Anstalten machte, sich allein in den Besitz der früheren väterlichen Macht zu bringen. Es würden sich also sozusagen auch erst in der Folge der Urtat diejenigen individuellen Gefühlsbeziehungen aus der Massenpsychologie herauskristallisieren, die wir späterhin in den Begriffen „Vater" und „Mutter" verdichtet finden: Der Erschlagene und Bereute liefert den psychologischen Inhalt des Vaterbegriffes, die Begehrte und Unerreichbare den der Mutterbeziehung. Die Frau, die so psychologisch in die Mutterrolle vorrückt, wird dies wohl auch einer aktiven Anteilnahme zu verdanken haben. Sie mag wohl eine Art Favoritin des Beseitigten gewesen sein, andererseits vielleicht auch ein Weib, das — durch spätere Ver-

49, 50

1) Krause: Über das Frauenleben in China. Deutsche Revue, März 1922.

nachlässigung gereizt — die negativen Gefühlsbeziehungen gegen das rücksichtslose Hordenhaupt mobilisiert hatte und darum eines der männlichen Kinder vor der Verfolgung des grausamen Männchens schützt, um es zu seinem Befreier und Rächer zu erziehen. Dieses Attachement im Sinne des „Anlehnungstypus" (Freud) mag vielleicht im Sinne der individualpsychologischen Entwicklung auch in der Urgeschichte den ersten Keim zu einem Mutter-Sohn-Verhältnis gelegt und dem so Geschützten jene Vorzugsstellung suggeriert haben, die ihn ermutigte und auch befähigte, den Kampf gegen den Urvater aufzunehmen und zu bestehen. Während der Sohn also aus eindeutigen libidinösen Motiven handelt, sind diese bei der Frau insofern von Anfang an stark ambivalent, als sie libidinös immer an den Urvater fixiert bleibt, andererseits nach dem jungen potenteren, aber auch anhänglicheren Manne verlangt, dem sie sich jedoch nur unterordnen kann, wenn ihm die Identifizierung mit dem Urvater gelungen ist, wie in der heroischen Phantasie. In Wirklichkeit gelangt zunächst keiner der „Brüder" zur vollen Vaterrolle und so bleibt für die aktive, sexuell vielleicht nicht mehr ganz reizvolle Frau der Weg offen, die „revolutionären" Söhne nur als Werkzeug zu benützen, um sich selbst als Revolutionärin die Machtstellung der „Mutter" zu erobern. Als Zeichen der väterlichen Macht, sozusagen als Zepter der Libido, erscheint in den mythischen Überlieferungen der väterliche Phallus, der abgeschnitten wird und unauffindbar bleibt, weil er — wie die Überlieferungen offen eingestehen — verschlungen worden war und nur im Ersatzbild weiterlebt und verehrt wird.[1] Der die gesamte Antike beherrschende Phallus-Kult ist der Rest dieses weiblichen Idols, für das die Frau Anbetung im Namen des Urvaters verlangte.

1) Vgl. Rank: Die Matrone von Ephesus (enthalten in: Der Künstler u. a. Beiträge, Imago-Bücher I, 4. Auflage, 1925).

Diese besondere Bedeutung in der Kult- und Religionsgeschichte der Menschheit verdankt das Zeugungsglied vermutlich dem Umstand, daß es — nebst dem warmen nahrhaften Blut des Erschlagenen (Vampirglaube) — der Anteil war, den das Weib sich auf Grund ihrer Sexualrolle an der grausigen Totemmahlzeit sicherte. Dafür sprechen nicht nur Überlieferungen, wie die der ägyptischen Isis, die noch nach dem Tod des Gatten durch den verschlungenen Phallus befruchtet wird, und die entsprechenden Bräuche der „Totenhochzeit" (Naumann, S. 38), sondern auch die für das Märchen geradezu typische Befruchtung durch den Mund, die in den unbewußten Phantasien der Menschen bis auf den heutigen Tag als infantile Wunschtendenz fortlebt. Andererseits entspringt aus der gleichen Wurzel die Vorstellung vom Weib mit dem Penis, gleichfalls eine typische infantile Sexualtheorie der Völker und des Einzelnen.

Zusammenfassend müssen wir sagen, daß die eigentliche Don Juan-Phantasie von der Eroberung unzähliger Frauen, die den Helden zu einem männlichen Idealbild gemacht hat, letzten Endes auf der Unerreichbarkeit der Mutter und dem kompensatorischen Ersatz dafür beruht. Diese Unerreichbarkeit bezieht sich aber — wie auch die Don Juan-Phantasie deutlich verrät — nicht auf den sexuellen Besitz, für den es ja in primitiven Zeiten und Charakteren keine Schranke gibt, sondern auf den tiefwurzelnden biologischen Wunsch nach alleinigem und vollem Besitz der Mutter, wie er einmal in der pränatalen Lustsituation erlebt und immer wieder als Ausdruck der höchsten Libidobefriedigung angestrebt wird. Indem wir hier auf eine umfassende Darstellung und Begründung dieser Auffassung hinweisen,[1] sei nur bemerkt, daß von diesem Standpunkt aus die beiden Teile des Don Juan-

[1] Siehe Rank: Das Trauma der Geburt und seine Bedeutung für die Psychoanalyse. 1924.

Stoffes eine noch engere Verbindung zeigen. Die immer wieder erneuerte sexuelle Besitzergreifung der Frau bleibt eben deswegen unbefriedigend, weil sie die infantile Regressionstendenz zur Mutter nur teilweise zu erfüllen vermag. Aber der ganze Todeskomplex, einschließlich des Wiederaufgefressenwerdens durch den Leichendämon, stellt für das Unbewußte eine viel weitergehende Befriedigung dieser Urtendenz dar. Die verschlingenden Unterweltstiere, das Grab und der Sarg sind lauter eindeutige Muttersymbole und wir hätten dann in der Strafe, die Don Juan ereilt, nicht nur den Ausdruck der tiefsten Wunscherfüllung, der Rückkehr zur Mutter zu erblicken, sondern eine besondere heroische Phantasiebildung, indem die Vaterfigur, die sonst den Weg zur Mutter versperrt, ihn direkt weist, ja, in der Figur des Steinernen Gastes, der ja auch den Sarg repräsentiert, die Mutter selbst verkörpert erscheint, die den Sohn holt.

Um nun zu zeigen, daß wir nicht bloß einer vorgefaßten Meinung oder der psychoanalytischen Theorie zuliebe die Don Juan-Gestalt als einen am Mutterkomplex gescheiterten hinzustellen versuchten, wollen wir an den Don Juan-Darstellungen selbst zu zeigen versuchen, wie die Dichter die Rolle der Frau behandelt haben und wie weit sie den Muttercharakter in ihr intuitiv erkannt haben.

VIII

Wir sind im Begriffe, die Dichter als Zeugen für unsere psychologische Deutung zu zitieren, haben aber das Bedürfnis, uns vorher ganz allgemein Rechenschaft darüber zu geben, inwieweit dies gestattet und fruchtbar sein kann. Die Psychoanalyse hatte schon wiederholt Gelegenheit, in den Schöpfungen bedeutender Künstler wertvolle Bestätigungen für ihre Auffassung seelischer Vorgänge zu finden, die, vom Dichter oft intuitiv geahnt oder geschaut, in künstlerischer Form dargestellt werden. Den tieferen Bedingungen in dieser Beziehung nachzugehen, war eines der ersten Probleme der angewandten Analyse,[1] dem sie seither gelegentlich im Detail nachgegangen ist. Es zeigte sich dabei zu unserer Überraschung, daß die dichterische Phantasie viel weniger frei schaltet, als wir anzunehmen geneigt sind, und daß sie in scheinbar ganz individuellen Schöpfungen doch stark an gewisse unbewußte Vorbilder gefesselt bleibt, die man vielleicht besser als Urbilder bezeichnen könnte. Dabei ereignet es sich nicht selten – wie übrigens auch auf dem Gebiete der sogenannten Volksdichtungen – daß spätere Dichter bei der Ausgestaltung und Verinnerlichung gewisser Motive deren ursprünglichen psychologischen Sinn wieder entdecken und so gewissermaßen zu unwillkürlichen und ungewollten Vorläufern der Psychoanalyse werden. Die größten Dichter, welche die Konsequenz und die Feinheit der psychologischen Motivierung über alle anderen Forderungen hinweg zum Inhalt ihres

1) Rank: Der Künstler. Ansätze zu einer Sexualpsychologie. Wien und Leipzig 1907. (4. Auflage, 1925.)

Schaffens machen, überbrücken auf diese Weise, nach einem treffenden Worte von Ferenczi, die Latenzzeit in der Entwicklung der Menschheit, die durch Überschätzung der materialistischen Weltauffassung zwischen dem primitiven Animismus und unserer analytischen Psychologie entstanden ist. Nur unterscheidet sich dieses Stück Künstlerpsychologie von der analytischen dadurch, daß es in dem allmählich fortschreitenden Zurückgreifen auf die Ursprünglichkeit der entstellten Motive zugleich die Deutung derselben in der ihm eigentümlichen synthetischen Form gibt, während unsere Psychologie sich – ihrer analytischen Tendenz entsprechend – bemüht, diese beiden Faktoren auseinanderzuhalten und in ihrer gegenseitigen Bedingtheit zu verstehen: das heißt Motiv und Deutung in wissenschaftlicher Nüchternheit voneinander zu sondern.

Welche wichtige psychische und soziale Funktion die Dichtkunst dabei erfüllt, werden wir im Schlußabschnitt zu untersuchen haben. Jetzt wollen wir an dem eigentlich donjuanesken Charakter des Helden, seinem Verhältnis zu den Frauen, verfolgen, welche Deutung die Dichter diesem Motiv im Laufe der künstlerischen Entwicklung des Stoffes gegeben haben. Im Burlador tritt bloß sein frevelhaftes Spiel mit Frauenherzen hervor. „Von Liebe ist gar keine Rede. Das Treibende ist das ehrgeizige Streben, zu verführen oder einem anderen den Rang abzulaufen. Mitleid mit dem Entehrten kennt er nicht . . . Die Wege, auf denen er sein Ziel zu erreichen sucht, sind freilich nicht allzu fein. Bei der Herzogin Isabella und Donna Anna de Ulloa schleicht er sich nachts in der Maske des Geliebten ein, die unwissenden Naturkinder Tisbea und Aminta gewinnt er durch die Vorspiegelung späterer Heirat. Wirklich geliebt wird er von keiner." (Heckel, S. 9f.) Diese ursprüngliche und soziale Don Juan-Rolle, die der Situation einer urzeitlichen Weiberhorde in ihrer

heroischen Phantasiegestaltung am nächsten steht, haben die späteren Dichter, denen ein solcher Charakter offenbar zu roh und unmenschlich schien, allmählich in sentimentaler Weise verfälscht, indem sie die Liebe, ja sogar die Ehe hineinbrachten. Den ersten Schritt zu dieser Verbürgerlichung des Helden bedeutet Molières Dichtung, in der Don Juan aus seiner heroischen Verruchtheit zu einem ausschweifenden französischen Edelmann seiner Zeit geworden ist. Er kennt die Liebe zwar ebensowenig wie der Burlador, hat aber Elvira aus dem Kloster entführt und sie geheiratet. Nachdem er sie verlassen hatte, reist sie ihm nach und versucht, aufs neue enttäuscht, ihn als ernste Mahnerin zur Umkehr vom Wege des Lasters zu bewegen. „Dieser Zug von leidenschaftsfreier, wunschloser Liebe vor allem hebt Elvira so hoch über alle anderen Opfer des Verführers hinaus, auch über die Herzogin Isabella im Burlador, in der man eine Vorläuferin Elviras sehen wollte." Bei Molière ist es, wie Heckel weiter bemerkt, „das erstemal, daß sich Don Juan einer so stolzen, hoheitsvollen Frauengestalt gegenübersieht;" das erstemal, wie wir betonen möchten, daß sich aus der Reihe der für ihn gleichwertigen oder gleich minderwertigen Frauen eine überhaupt heraushebt.

Die nächse deutliche Stufe dieser Entwicklung erblicken wir in der Gestaltung von Mozarts Textdichter Da Ponte, der „Donna Anna zur Hauptträgerin einer Gegenhandlung machte und so Mozart zur Schöpfung seiner vollendetsten Frauengestalt Gelegenheit bot" . . . „Im Burlador und noch bei Gazzaniga verschwindet sie nach dem Tode ihres Vaters für immer von der Bildfläche. Die große, Don Giovanni ebenbürtige Persönlichkeit hat erst Mozart aus ihr gemacht. Aber sie ist Giovanni so unähnlich wie nur möglich. Sie ist die eigentliche Vertreterin und Rächerin des verletzten Moralgesetzes; ihre Triebfedern

sind ihr jungfräuliches Ehrgefühl und die Liebe zu dem ermordeten Vater, sinnliche Leidenschaft ist ihr ganz fremd." (l. c. 24.)

Spätere Dichtungen, die es auf eine straff durchgeführte Handlung abgesehen hatten, begnügten sich allmählich mit immer geringerer Anzahl der Geliebten, Grabbe sogar mit einer einzigen, während Tolstoi nur das Verhältnis zu Donna Anna darstellt und Rittner (in seinem Don Juan-Spiel „Unterwegs", 1909) gar in seinem Widerpart Leporello den treuesten Ehegatten personifiziert.

Wir sehen also den ursprünglichen Don Juan-Typus im Laufe seiner dichterischen Entwicklung den Weg vom ruchlosen Frauenverführer zu einem romantisch und schließlich bürgerlich Liebenden zurücklegen und damit an einem Punkte endigen, wo die heroische Lüge zugunsten der romantischen Verklärung aufgegeben, zugleich damit aber auch der Charakter des eigentlichen Don Juan verwischt wird. Der Held selbst ist, wie Lenaus Darstellung am besten zeigt, „nicht mehr ein genialer Verbrecher, sondern ein um sein Ideal Ringender und Kämpfender; nicht mehr einer, der aus Enttäuschung und Überdruß sein Streben nach dem Höchsten aufgegeben hat, sondern ein Sucher sein Leben lang". (Heckel, S. 82.) „Mein Don Juan", sagt Lenau selbst, „darf kein den Weibern ewig nachjagender heißblütiger Mensch sein. Es ist die Sehnsucht in ihm, ein Weib zu finden, welches ihm das inkarnierte Weibtum ist und ihn alle Weiber der Erde, die er denn doch nicht als Individuum besitzen kann, in dieser einen genießen macht."

Indem die Dichter in die Ursituation der Reihenbildung die Mutterfigur aus dem psychologischen Bedürfnis der Verleugnung in den Stoff hineinbringen, richten sie den Helden charakterologisch zugrunde, ja, lassen ihn oft genug auch physisch an der

einen geliebten Frau zugrunde gehen. Hieher gehören die zahlreichen späteren Dichtungen, in denen Don Juan von der Hand einer verlassenen Geliebten den Tod findet, was seinem Charakter so unangemessen wie nur möglich ist, aber ein bedeutsames Motiv der von uns rekonstruierten Urgeschichte wiederholt: nämlich daß die Eifersucht der Einzigen die Wiederholung des polygamen Urtypus unmöglich macht. In der mahnenden Rolle der Donna Elvira, die als Vertreterin des verletzten Moralgesetzes in die Fußstapfen der den Vatermord rächenden Urmutter tritt, erkennen wir leicht die den hemmenden Vater ersetzende Mutterfigur. In der Gestalt der Donna Anna wird noch ein Stück der ursprünglichen Motivierung deutlich. Es ist die ambivalente Einstellung der Tochter zu dem ermordeten Urvater, die sie in dem Mörder teils den Befreier und neuen Geliebten begrüßen, teils den schwächeren Ersatz für das verlorene Urobjekt verachten und verfolgen läßt. In diesem urgeschichtlichen Sinne wird die Tochter nicht bloß zur bösen, sondern auch zur untreuen Mutter, von der möglicherweise dieser Zug auf den Don Juan-Typus selbst übergegangen sein mag. In den späteren Dichtungen finden sich Spuren dieser untreuen Mutter, wie bei Holtei und Byron, die dem Helden eine flatterhafte Mutter geben, oder wie bei Puschkin, wo Laura geradezu so untreu und leichtfertig ist wie der Held selbst.

Die ganze urgeschichtliche Rolle der bösen Mutter und des von ihr betrogenen Helden scheint in einer der jüngsten, aber geistreichsten Don Juan-Bearbeitungen, Bernard Shaws „Man and Superman" (London 1903), unter der Maske einer ins Karikaturistische gewendeten Antiromantik noch einmal wie in einer letzten Blüte zu kulminieren. Der Held, ein englischer Gentleman und theoretischer Revolutionär, kämpft mit allen

Mitteln moderner Weltanschauung und Technik gegen das unabwendbare Schicksal, von Donna Anna gegen seinen Willen geheiratet zu werden. Seine Philosophie, die auf der Schlechtigkeit und Gefährlichkeit des Weibes beruht, kann ihn letzten Endes nicht vor dieser irdischen Hölle schützen, mit der verglichen die echte Hölle des alten Don Juan, die er im Traume sieht, weit angenehmer als selbst der Aufenthalt im Himmel ist. Er weiß, daß die Frau die Herrschaft über den Mann anstrebt und auch erreicht, ist sich klar, daß sie den Mann nur als Instrument ihrer Naturaufgabe benützt und kann sich nicht genug tun in der Häufung recht urzeitlich anmutender Vergleiche der Frau mit einer Spinne, die den Mann ins Netz lockt, um ihm das Blut auszusaugen, mit einer Boa constrictor, die ihn unlöslich umfängt, und wilden Raubtieren, die in ihm eine wehrlose Beute verschlingen.

Vielleicht wird man es nicht gerechtfertigt finden, aus solchen Andeutungen einer scheinbar ganz anderen Absichten dienenden Dichtung Schlüsse von so weittragender Art zu ziehen. Doch ist zu bedenken, daß es sich dabei um Ausläufer von einander überschneidenden Entwicklungslinien handelt, die wir auf das Wirken ganz bestimmter weitumfassenden seelischen Gesetzmäßigkeiten zurückzuführen geneigt sind, deren Darstellung und Begründung jedoch zu weit über den Rahmen dieser Untersuchung hinausführen würde. Unser Interesse geht jetzt in einer anderen Richtung weiter. Nämlich hinter der dichterischen Konservierung und fortschreitenden Verdeutlichung der Motive die parallel laufenden dynamischen Vorgänge zu verfolgen, welche die eigentliche Triebkraft für die künstlerische Produktion abgeben und in ihrer affektiven Wirkung eine der wichtigsten sozialen Funktionen der Dichtkunst begründen.

IX

Le diable: Je crois que tu lis trop, ce qu'on écrit sur toi!

Rostand.

Nachdem wir den psychologischen Motiven der ursprünglichen Don Juan-Gestalt von ihren urgeschichtlichen Wurzeln bis in ihre letzten dichterischen Ausläufer nachgespürt haben, verbleibt uns die Aufgabe, die individuelle künstlerische Gestaltung und Wandlung des Stoffes von seinem mittelalterlichen Ausgangspunkt im christlichen Sündenbegriff zu verfolgen.

Die älteste Darstellung Don Juans in der Weltliteratur ist eine um die Wende des sechzehnten Jahrhunderts entstandene, scheinbar verlorene spanische Komödie, von der wir im „Burlador de Sevilla" eine wenig veränderte Fassung besitzen. Dieses Werk wurde die längste Zeit dem fruchtbaren Lustspieldichter und Mönch Fray Gabriel Tellez – der unter dem Namen Tirso de Molina bekannt wurde – zugeschrieben; doch ist neuestens diese Autorschaft zugunsten des großen Calderon angezweifelt worden. Für uns ist die Frage wenig bedeutsam, denn in jedem Falle kennen wir vom ersten Dichter und Schöpfer des Don Juan nicht viel mehr als die allgemeinsten, in der Zeit und seinem Werk gegebenen Umrisse seiner Persönlichkeit. Aus diesen dürftigen Daten ließe sich höchstens vermuten, was den nicht näher bekannten Dichter an dem überlieferten Stoff vom Steinernen Gast angezogen haben mag, der bereits vorher im „Infamador" des Juan de la Cueva – 1581 in Sevilla aufgeführt – und in den Leontius-Spielen mit

krasser Herausarbeitung der grausigen Elemente behandelt worden war. Während aber dort der Held im Sinne des gewöhnlichen ruchlosen Bösewichts dargestellt war und der Tote einfach kommt, die ihm zugefügte Beleidigung zu rächen, ist im Burlador sowohl der Frevel ins Erhabene gesteigert wie auch die Strafe als Werkzeug der ewigen himmlischen Gerechtigkeit aufgefaßt. Daß dieses ethisch-religiöse Moment den Dichter der strenggläubigen Burladorzeit zur Bearbeitung des überlieferten Stoffes vom rächenden Toten bewogen hat, ist wohl ein zu allgemeines und dürftiges Motiv, um einer dichterischen Individualanalyse zugrunde gelegt zu werden. Zum Glück kommt uns in dieser Verlegenheit eine zweite, wesentlich interessantere Frage zu Hilfe, wie nämlich der Dichter zur Gestalt des Don Juan und zu einer Verknüpfung mit der Sage vom rächenden Toten gekommen sein mag?

Diese Frage ließe sich aber wieder nur auf Grund einer intimen Kenntnis der Persönlichkeit des ersten Dichters beantworten, die uns verschlossen bleiben muß. Wir glauben jedoch, in unserer Analyse der Motive einen Weg gegangen zu sein, auf dem uns die Lösung dieses Problems als unerwarteter Nebengewinn bereits mühelos in den Schoß gefallen ist. Es handelt sich nur um die konsequente Anwendung des in der Verfolgung einzelner Motive bewährten „Verdeutlichungsprinzips" der dichterischen Gestaltung auf das Ganze der Dichtung selbst. Aus dem analytischen Verständnis der menschlichen Urangst vor dem rächenden Toten hat sich uns jener urgeschichtliche Frevel ergeben, den wir in der Phantasiegestalt des Don Juan verkörpert fanden. Mit anderen Worten, der erste Dichter des Don Juan – mag er sich nun an eine historische Persönlichkeit gehalten haben oder nicht – hat in dieser unsterblichen, aber wie sich zeigt so wandlungsfähigen Gestalt seines Helden sozusagen die psychologische Deutung der

Rache des Toten gegeben: er hat zur überlieferten Strafe aus einem mächtigen persönlichen und säkularen Schuldbewußtsein heraus das psychologisch entsprechende Verbrechen hinzuphantasiert. Ja, es ist uns sogar gelungen, die gerade den Don Juan charakterisierende Form der Ödipus-Einstellung: nämlich die äußerste Verhöhnung des Getöteten mit der Einladung zu seinem Gastmahl, sowie die Reihenbildung der Sexualobjekte aus der Ursituation selbst zwanglos abzuleiten.

Der Burlador gibt nun die fertige Umarbeitung des Urstoffes im Sinne der extremsten Wunschphantasie, er ist sozusagen die am Beginn der „dichterischen" Individualpsychologie stehende heroische Gestalt, während die späteren Dichtungen nach verschiedener Richtung der märchenhaften Ausgestaltung zu entsprechen scheinen: sowohl im Durchbruch ursprünglicherer verdrängter Züge einerseits, in ihrer künstlerischen Interpretation andererseits und nicht zuletzt in einer fortschreitenden *Entwertung des Stoffes, welche der Überwindung des Schuldgefühls* entspricht, dessen *Verleugnung* der Urtypus des Don Juan repräsentiert.

Denn der „Burlador" ist eben der „Spötter", der in der komischen Figur seines Dieners des Gewissens spottet, das dieser selbst darstellt, und dessen Entwertungstendenz allen sittlichen und seelischen Werten gegenüber sich bis zur euphemistischen Negierung des Todes versteigen will, mit dem er lustige Brüderschaft zu trinken versucht. Der psychologische Sinn der Handlung wäre demnach, zu zeigen, daß der Mensch alle äußeren Mächte zwar heldenhaft zu bestehen vermag, daß er aber an inneren Hemmungen scheitert, die sich in seinem Ichideal, seinem Gewissen, seinem Schuldgefühl und der Vergeltungsangst manifestieren. Wir haben auch darauf aufmerksam gemacht, wie diese latente Straftendenz in der weiteren Entwicklung der Stoffgestaltung

durch Häufung der Verbrechen immer deutlicher wird „und in der Tat sind fast alle Don Juans aus der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts... wenig mehr als gemeine Verbrechernaturen" (Heckel, S. 68). In offenbarem Zusammenhang damit verliert die eigentlich lustvolle Wunschphantasie des erotisch Hemmungslosen Zug um Zug von ihrer Ursprünglichkeit und Ungebundenheit, um schließlich zu einem charakterologischen Verenden und Aussterben des Urtypus zu führen, die ganz im Sinne des Neurotikers an seinem übermächtig gewordenen Schuldgefühl zu scheitern droht.

Hier kommt ihm nur die psychologische Interpretationskunst der Dichter zu Hilfe, um ihn durch den Prozeß der Entwertung vom Schuldgefühl zu entlasten und noch für eine Zeitlang eine Scheinexistenz zu ermöglichen.

Es kann uns nach allem, was wir über die psychologischen Bedingungen der dichterischen Produktion erfahren haben, nicht wundern, wenn dieser Prozeß der künstlerischen Verdeutlichung eines Stoffes vielfach an die analytische Deutung erinnert. Die künstlerisch-synthetische Darstellung des Don Juan-Stoffes kulminiert in Mozarts unsterblichem Meisterwerk, wo das Schuldgefühl so mächtig durchbricht, daß es einerseits zu seiner deutlichsten Manifestierung im Vaterkomplex führt (der Komtur), andererseits zur vollkommenen Hemmung der ursprünglich ungebundenen Libido am verbotenen Mutterobjekt, wodurch denn auch die ganze Frauenreihe für den Helden unerreichbar bleibt.

Tatsächlich zeigt sich auch, daß die dichterische Gestaltung des Stoffes, auf diesem Punkt der Verdeutlichung des unbewußten seelischen Gehaltes angelangt, einer weiteren Entwicklung in dieser Richtung nicht mehr fähig ist. Von da an beginnt denn auch wirklich die eigentliche psychologische Interpretation der Don Juan-Gestalt, die Heckel in Deutsch-

land mit E. T. A. Hoffmann, in Frankreich, unter dem Einfluß Hoffmanns, mit Alfred de Musset beginnen läßt und die in der am Ende des neunzehnten Jahrhunderts durchgedrungenen Auffassung gipfelt, „die in Don Juan nicht mehr bloß den großen Frevler sieht, sondern einen kämpfenden und ringenden Menschen, dessen Treulosigkeit aus seinem Suchen nach dem idealen Weibe und seinem übermächtigen Triebleben entspringt" (l. c. S. 65). Wenn Heckel diese Auffassung „die erste psychologische Erklärung des Don Juan-Problems" nennt, weil sie zum erstenmal die Frage stellt und zu beantworten sucht: „Wie wurde Don Juan der, der er ist?" (S. 70), so könnte man sie in ihrem Ergebnis fast als eine psychoanalytische bezeichnen, da sie die heroische Lüge, allerdings im Lichte einer romantischen Verklärung, auf rein menschliche Züge reduziert. Damit zerstört sie zugleich den eigentlichen Charakter des Helden und dies ist wohl die Erklärung dafür, daß Hoffmanns Auffassung so zahlreichen und heftigen Widerspruch – sogar bei seinem liebevollen Biographen Ellinger – gefunden hat.

Es ist nun interessant, zu verfolgen, wie die poetischen Erklärungsversuche des Don Juan-Charakters eigentlich dem analytischen Deutungsverfahren entsprechen, mit dem einen Unterschied, daß sie das Resultat der Deutung als neues Darstellungsmotiv zu verwerten suchen. Wir erfahren dabei, wie sich die Dichter die Entwicklung dieses fertig in die Literatur eingetretenen Charakters vorstellen, und gewinnen den Eindruck, daß ihnen dies offenbar in Verfolgung desselben Weges gelingt, den bereits der erste Don Juan-Dichter eingeschlagen hatte: indem sie nämlich aus ihrem eigenen Unbewußten die psychologische Motivierung zu erraten suchen. Es kann uns daher nicht wundern, wenn in diesen sozusagen weiterwuchernden Phantasien über den Don Juan an dieser oder jener Stelle ver-

sprengte Stücke der Urmotive wieder auftauchen. Wollte man dies im Detail verfolgen, so ließen sich fast Gruppen von Motiven formulieren, die man geradezu mit den Termini „anamnestisch“, „ätiologisch“ und „symptomatologisch“ bezeichnen könnte. Zu den ersten gehört beispielsweise die detaillierte protokollhafte Schilderung von Don Juans Kindheit in dem elfbändigen Roman von Félicien Mallefille,[1] der die Kindheit des Helden mit einer überreichen Phantasietätigkeit und einem vorzeitigen Liebesleben ausstattet, das ihm früh die Liebe als unbefriedigend erscheinen läßt. Als Prototyp der ätiologischen Motivierung wäre die Dichtung Byrons zu nennen, der den Helden unter dem Einfluß einer überzärtlichen Mutter und eines untreuen, geradezu donjuanesken Vaters aufwachsen läßt, über dessen Seitensprünge die Mutter ein „Register“ führt. Diese Identifizierung mit dem Vater findet dann in dem ersten Liebesabenteuer des sexuell unaufgeklärten Helden mit einer deutlich ungetreuen „Mutterfigur“ dichterischen Ausdruck und setzt sich in den heroisch angehauchten Rettungen des Helden durch zärtliche Frauen fort.[2] In Darstellung eines anderen typischen Ödipusschicksals läßt Julius Hart den Helden in seiner ersten reinen Liebe enttäuscht und verraten werden.[3] Und Holtei führt diese Enttäuschung mit analytischer Konsequenz bis auf die erste Liebesenttäuschung an der Mutter zurück, indem er den Helden zur Frucht eines Fehltrittes seiner Mutter macht, was ihm bekannt ist und der Motivierung seines Charakters dient. („Du wirst doch nicht verlangen, daß ich ein Tugend-

1) Les memoires de Don Juan. Paris 1847.

2) Es ist beachtenswert, wie in dieses romantische Heldenidyll alte primitive Züge hineinragen. So ist das eigentliche Hauptthema des berühmten zweiten Gesanges vom Seesturm der Kannibalismus.

3) Don Juan Tenorio. Tragödie. Rostock 1881.

bold werden soll, weil du mir entdeckt hast, daß ich dein Bastard bin?")

Sehen wir in der Ätiologie das Ödipusmotiv auftauchen, so zeigt folgerichtig auch die Symptomatologie die gleichen Züge. Was macht ein so gewordener Don Juan? Graf Gobineau läßt in seinem Jugenddrama „Les adieux de Don Juan" (Paris 1844) in Anlehnung an Byron die allzu zärtliche, ihren Sohn verziehende Mutter auftreten und in analytischer Konsequenz dann die erste Leidenschaft der elementaren Sinnlichkeit sich an Donna Claudia entzünden, der schönen Gattin seines von der Natur karg bedachten Bruders Don Sancho. Durch dieses tragische Liebesabenteuer ist Don Juan gezwungen, das Elternhaus zu verlassen und in der Ferne sein Verlangen nach Liebesgenuß zu befriedigen. Dasselbe heroische Motiv der Urzeit, den Helden im Streit um das Weib des Bruders, finden wir schon früher bei Dumas und später machte es Alfred Friedmann zur Grundlage seines Dramas „Don Juans letztes Abenteuer" (Leipzig 1881). Dieses aus der Brüdergemeinschaft stammende Motiv, das noch bei Mozart im gemeinsamen Besitz derselben Frau durch Herr und Diener nachklingt (Amphytrion-Motiv), erscheint in der Darstellung des alten Don Juan durch den Schweden Almquist[1] in deutlicher Anlehnung an die urzeitliche Gestaltung, indem dem jungen Sohn Don Juans das Glück der Liebe versagt bleibt, da jedes der vier schönen Mädchen, zu denen ihn sein Herz hinzieht, sich als eine Tochter Don Juans erweist; in bitterer Enttäuschung flieht Ramido vor den geliebten Schwestern. Und im gleichen Sinn der urzeitlichen Vergeltung ist es aufzufassen, wenn in dem mit dem ganzen Requisit des romantischen Schicksalsdramas

1) Ramido Marinesco. Stockholm 1845. Deutsch von Otto Hauser. Weimar 1913. („Aus fremden Gärten", Bd. 22.)

ausgestatteten Trauerspiel von Paul Heyse („Don Juans Ende", Berlin 1883) der alte Don Juan als Konkurrent seines eigenen Sohnes in der Liebe auftritt.

Die Darstellung des alternden Don Juans, welche die Dichter scheinbar mit dem Altwerden des Stoffes selbst immer mehr gereizt hat, macht es in den Konsequenzen der psychologischen Problemstellung deutlich, daß bereits in ihrer Statuierung ein Entwertungsmoment liegt, das immer mehr die Oberhand gewinnt. Diese Entwertung besteht nicht in der bloßen Vermenschlichung des Heros, sondern geht bis zur unwillkürlichen Lächerlichkeit, die letzten Endes in einer bewußten Karikierung mündet.

Folgen wir der Darstellung Heckels (S. 142ff.), so gehören bezeichnenderweise alle diese Darstellungen dem neunzehnten und zwanzigsten Jahrhundert an. „Eine naivere und weniger zu psychologischen Grübeleien geneigte Zeit kam gar nicht dazu, die ihnen allen gemeinsame Frage aufzuwerfen: Was wird aus Don Juan, wenn er alt geworden ist?" Théophile Gautier hat zum erstenmal in seiner „Comédie de la mort" (Paris 1838) den Schatten des altgewordenen Don Juan aus dem Grabe heraufbeschworen. Hier bejammert der vermorschte Roué mit den falschen Haaren und Zähnen und dem entkräfteten Körper die in Wollust vergeudete Jugend. Nicht viel anders endet der Don Juan des Portugiesen Guerra Junqueiro. Fast possenhaft mutet der „Don Juan barbon" in dem Einakter von Gustave Levasseur an. Von Podagra und Gicht ans Bett gefesselt, muß es der einstige Liebling der Damen erleben, wie ihn, streng nach dem Talionsgesetz, sein gelehriger Schüler Don Sanche mit seiner Gattin betrügt und ihm seine Tochter verführt. Als Don Juan mit dem Degen die Ehre seines Hauses verteidigen will, fällt er von der Hand des überlegenen Gegners. Auch

Jules Viard[1] gibt den gealterten Verführer der Lächerlichkeit preis. Nur die Liebe fällt ihm noch zu, die für Geld zu haben ist, und ein Versuch, die Braut seines Sohnes zu verführen, mißlingt schmählich. Der eigene Sohn sticht ihn aus, und er erreicht nur, daß Frau und Sohn ihm das Haus verschließen.

Auch hier sehen wir das Thema des alternden Don Juan sich auf seine Vaterschaft und sein gestörtes Verhältnis zu seinen Kindern reduzieren. Aber noch die aus dem Bürgerlichen ins Lächerliche verzerrten Züge entbehren nicht der tieferen psychologischen Motivierung. In ihnen manifestiert sich sozusagen der letzte Ausläufer des tragischen Schuldgefühls in der Form der Rache der Vergeltung im zweiten Glied. In dieser Verbilligung und Verflachung des Schuld- und Strafproblems – bei Lavedan[2] geht der Held gar an der Paralyse zugrunde – zeigt sich unverkennbar, daß auch die psychologische Erfassung des Problems darstellerisch sehr bald eine Grenze findet, mit deren Überschreitung der Held den gefürchteten Schritt vom Erhabenen ins Lächerliche vollzogen hat. Es wäre müßig, Beispiele dafür erbringen zu wollen; es gehören hieher alle schlechten Don-Juan-Dichtungen, die in der Überzahl sind, da es eigentlich keinem Dichter gelungen ist, den Stoff künstlerisch voll zu bewältigen.

Von da aus ist es interessant, den Ausgangspunkt einer anderen Entwicklung zu verfolgen, die in der bewußten Entwertung des Helden und seiner Ironisierung gipfelt und damit eigentlich die komisch-kritisierende Dienerrolle wieder in

1) La vieillesse de Don Juan. Paris 1853.

2) Le marquis de Priola. Paris 1902. – Es ist charakteristisch, daß gerade die Franzosen den Helden auf das Niveau des Allzumenschlichen herabdrücken, während im sittenstrengen England selbst Byrons Don Juan abgelehnt und der verpönte Stoff eigentlich weder vorher noch nachher in unverzerrter Form behandelt wurde.

den Herrn selbst zurückverlegt. Schon in den deutschen Volksschauspielen des achtzehnten Jahrhunderts, von denen nur eines auf uns gekommen ist,[1] war das vorherrschende Element eine ziemlich rohe Komik, hinter der die ernsten Szenen zurücktraten, und von dem gleichen Vorbilde sind auch die Puppenspiele abzuleiten. Den Hauptinhalt dieser Stücke bilden die derben Späße des Hanswurst oder Kasperl, der die Rolle von Don Juans Diener übernimmt. Schon hier handelt es sich offenbar um ein primitives stoffliches Gegengewicht gegen die grausigen Mord- und Strafszenen, wie sie andererseits in den Schauerstücken des achtzehnten Jahrhunderts aufs äußerste gesteigert erscheinen. „Bis 1772 spielte man in Wien regelmäßig in der Allerseelenoktav ‚Don Juan oder das Steinerne Gastmahl', von dem wir nichts Näheres wissen" (Heckel, S. 18), und in Spanien wird noch heutigestags Zorillas berühmte Dichtung „Don Juan Tenorio" (Madrid 1844) jedes Jahr an vierzehn Abenden vom 1. November an in allen Theatern des Landes aufgeführt, wie bei uns Raupachs Schauerstück „Der Müller und sein Kind." „Die Darstellung des Gastmahls, das der Komtur dem Don Juan im Pantheon der Familie Tenorio gibt, bei dem Schlangen, Knochen und Feuer den Schmuck des Tisches bilden und Asche und Feuer als Speise und Trank vorgesetzt werden, hat für unser Gefühl etwas Miesliches; noch weniger wird man sich damit befreunden können, daß die Schatten und Skelette der Opfer Don Juans in dieser Szene den Kirchhof bevölkern und zum Schlusse auf ihn eindringen." (Heckel,

1) Der von den Laufner Schiffleuten gespielte „Don Joann, ein Schauspill in 4 Aufzigen. Verfaßt von Herrn appen Beter Metastasia. K. k. Hofboeten", der durch eine Niederschrift von Franz Kastner (1811) auf uns gekommen ist. (Werner, Der Laufner Don Juan. Ein Beitrag zur Geschichte des Volksschauspiels. Theatergeschichtliche Forschungen ed. Berthold Litzmann III, Hamburg-Leipzig 1891.) Heckel, S. 18.

S. 58.) Entsprechend diesem erdrückenden Schuldgefühl ist der Charakter des Helden in den schwärzesten Farben gezeichnet. Er steht als ein von keinerlei Gewissensbedenken gehinderter Verbrecher da, der sich aus den Gebeinen der durch sein Verschulden ums Leben Gekommenen Speisegerätschaften anfertigen läßt. Vergleichen wir mit diesem tief urgeschichtlichen Zug die kitschigen Friedhofsgespenster bei Raupach, so können wir daran den ganzen ungeheuren Zuwachs an Schuldgefühl, aber auch die zu seiner Entlastung notwendige Entwertung ermessen.

In diesem Zusammenhang taucht ein neues, vielleicht urspüngliches, jedenfalls aber sentimental verwendetes Motiv auf, das wir bis in die jüngste literarische Entwicklung verfolgen können. Neben den Schatten der erschlagenen Männer, deren Urbilder das Gewissen im Sinne des Vaterkomplexes repräsentieren (Komtur), treten hier auch die Schatten seiner weiblichen Opfer auf, die ganz im Sinne unserer Deutung bald die verfolgende und rächende Männerhorde ersetzen. Diese Verweiblichung des Gewissens geht auffallend oft mit possenhaften und selbstironisierenden Elementen parallel, wie beispielsweise in dem sonst durchaus ernsten Stil der Lenauschen Dichtung, wo bei Don Juans letztem Mahle eine große Anzahl Verlassener, sogar mit ihren Kindern, unter Führung Don Pedros bei dem Verführer eindringen, um an ihm Rache zu nehmen. Ähnlich erscheinen in einem Gedicht von Baudelaire („Don Juan aux enfers“) die anklagenden Stimmen seiner Opfer, die im zerrissenen Kleide ihm ihre schlaffen Brüste weisen. Der greise Vater zeigt den Toten zitternd den verruchten Sohn, der sein graues Haar verhöhnt hat. Sganarelle fordert lachend seinen Lohn. Auch in Rittners Drama, wo das Gewissen des Helden ihn an den betrogenen Diener verrät, von dem er ohne Gegenwehr nieder-

gestochen wird, scharen sich um seine Leiche, von geheimnisvoller Macht herangezogen, wie im Traume seine Opfer. Sein Bruder, der nüchterne Professor, läßt die Halle von den Frauen säubern, nur eine, seine letzte Geliebte, die Gattin Leporellos, bleibt zurück und küßt dem Toten die Lippen, um jubelnd und entsetzt zugleich auszurufen: er hat mich wiedergeküßt!

Das possenhafte Element kommt in der Form des Marionettentheaters zu besonderer Geltung in Friedmanns Drama, wo der Dichter, „offenbar um die Identität seines Helden mit dem Don Juan der Sage zu erweisen, ihn und Leporello von den Abenteuern, die er in den bekannten Don Juan-Dramen gehabt hat, erzählen läßt. So reflektiert Leporello: ‚Was sind nun die Annen und Elviren, die Zerlinen und Masettos, die Gouverneure und all die Marionetten, die wir an den Fäden unserer Leidenschaften einst auf dem Puppentheater, das wir unsere Jugend nannten, tanzen ließen!' Und Don Juan entgegnet elegisch: ‚Familienväter, Leporello; dicke Mütter, Leporello; Großmütter, die ihre Enkel auf den schlotternden Knien schaukeln; — Gastmähler von Würmergemeinden, die sich gegenseitig zu einem Festschmaus einluden; oder wenn sie dünn und hager waren, Heringschmaus der Maden nach ihrem tollen Karneval, unter den Regionen der Maulwürfe'." (Heckel, S. 133.) In einem „Don Juan" von Bernhardi (Berlin 1903) tritt der Held sogar in noch weitergehender Entwertung selbst als Schauspieler in seiner eigenen Rolle auf, und zwar kurz bevor er – am Schluß der Dichtung – wieder in seine Heimat zurückkehrt. „Es ist Jahrmarkt, und von einer herumziehenden Truppe wird ein ‚funkelnagelneuer Vorgang', ‚Don Juans Abenteuer', aufgeführt. Als aber die Heldin auftreten soll, wartet ihr Partner, der sich durch höchst ungeschicktes Extem-

porieren zu helfen sucht, vergebens, und das Publikum beginnt unruhig zu werden. Endlich erscheint der Direktor und macht die überraschende Mitteilung, daß das Urbild des Titelhelden unerkannt der Vorstellung beigewohnt, im Zwischenakte die Gunst der Schauspielerin erobert habe und mit ihr durchgebrannt sei. Im Vertrauen auf Don Juans Unbeständigkeit wagt der unternehmende Theatermann, das Publikum zu einer Wiederholung der Komödie einzuladen, ‚um erstens die durch ihre Beziehungen zu dem verliebten Ritter Don Juan nunmehr in interessantem Licht erscheinende Schauspielerin kennen zu lernen, und um zweitens der Entführung Esmeraldas auch auf dem Theater beizuwohnen!' (l. c. S. 103.)"

Die in diesen beiden zuletzt genannten Darstellungen verwertete literarische Existenz Don Juans, dessen Abenteuer sich nur in den bekannten Dramen zugetragen haben und gewissermaßen für die Sensationslust der Zuschauer unternommen werden, zeigt die Entwertungstendenz im Dienste der psychologischen Auffassung, welche hinter dem heroischen Don Juan-Charakter die lügenhafte Wunschphantasie erblickt. Eine bewußterweise noch weiter gehende Entwertung zeigt die jüngste Don Juan-Dichtung, Edmond Rostands nachgelassenes dramatisches Gedicht „La dernière nuit de Don Juan", das erst 1921 in Paris veröffentlicht und im Frühjahr 1922 im Théâtre Porte-Saint-Martin aufgeführt wurde. Dort treten die berühmt gewordenen Tausendunddrei nur mehr als Schatten aus der Unterwelt auf, die – vom Satan herangeführt – das Gewissen des Lebemannes belasten. Seine Strafe besteht – in fast Shawscher Ironie – darin, daß er nicht in die große Hölle kommt, sondern in eine kleine Hölle aus bemalter Leinwand, in das Marionettentheater, wo er als Wurstel ewig Ehebrüche zu agieren hat, während sein heroischer Stolz das ihm literarisch

zukommende Höllenfeuer verlangt. Überhaupt ist er ein seines Ruhmes wohl bewußter Don Juan, der sich darüber klar ist, welche Rücksichten er seinem schlechten Ruf und seiner literarischen Tradition schuldet. Er ist auch sozusagen als sein eigener Epigone oder Schatten absichtlich ziemlich unreal vom Dichter gezeichnet. Der Prolog des Dramas bringt die Szene wieder, mit der sonst die Don Juan-Tragödien zu enden pflegen: Der Kommandeur steigt zur Hölle hinab. Don Juan folgt ihm nachdenklich, indem er auf jeder Stufe den Namen einer anderen Frau murmelt. Der steinerne Rächer ist von Bewunderung vor solcher Seelengröße erfüllt – ähnlich wie in der Shawschen Traumhölle – und will ihn begnadigen. Aber eine Riesenhand erhebt sich aus dem Abgrund und streckt ihre Finger gegen den Verurteilten. Es ist Satan, den er spöttisch um weitere zehn Jahre Frist zur Fortsetzung seines Luderlebens bittet.[1] Das Stück selbst spielt nach Ablauf dieser Frist in Venedig, wo der aus dem Rachen der Hölle entlassene Held in Saus und Braus weitergelebt hat. Es kommt ein Marionettenspieler, der eine seltsame Komödie mit seinen Fingern aufführt: Polichinelle parodiert den berühmten Verführer Don Juan, der mit den Puppen scherzt und ihnen seine Lebenskunst beibringt, den Teufel selbst zu verachten. Die Marionette wettet, daß er es nicht mehr könne und Don Juan schlägt in die Holzhand. Da enthüllt sich der Puppenspieler als Teufel, der sein Opfer zu holen kommt; aber Don Juan ladet ihn zu einem üppigen Mahle ein und zeigt ihm im Laufe der Unterhaltung stolz seine Liste. Der Satan zerreißt sie in Stücke, die sich beim Fallen in die Lagune in eine Flotille von düsteren Gondeln verwandeln, denen in unübersehbarem Zuge die Schatten der tausendund-

1) Die Versöhnlichkeit des Komturs findet sich schon – allerdings nicht in ironischer Verwendung – bei Z o r i l l a.

drei verlassenen Opfer entsteigen und ihn immer dichter umringen. Der Teufel, der immer deutlicher die Rolle von Don Juans eigenem Gewissen übernimmt, unterwirft ihn einer Prüfung, die darin besteht, aus einigen geflüsterten Worten die Seele der betreffenden Frau zu erkennen. Da er nur ihren Körper kannte, versagt er. Und nun entspinnt sich ein langer Dialog von pathetischer Größe zwischen dem Angeklagten, der in seinem Hochmut schwankend wird, und den Schatten, die langsam und unerbittlich eine Illusion nach der anderen in ihm zerstören. Er habe nur Masken gekannt, immer habe man ihn nur belogen und er selbst hätte diese Lügen gewollt. Denn das Weib erscheine dem Manne so wie er es wünsche. Die Rächerinnen eröffnen ihm, wie kläglich seine eingebildeten Verführungskünste gewesen seien: die Frauen hätten ihn erobert und wenn er sie verlassen habe, so trieb ihn die uneingestandene Furcht, bei einer bleiben zu müssen. Schließlich erscheint ein besonderer weißer Schatten, mit einer Träne des Mitleids im Auge, die die Qual des nie Gesättigten und stets neu Suchenden eine Frau vergießen ließ. Dieser weiße Schatten, ein Symbol des Ideals, eine Emanation all der anderen Schatten, war in jeder und Don Juan hätte ihn mit ein wenig Liebe leicht finden können. So aber hat er all diese Gelegenheiten vorübergehen lassen und leidet jetzt unter seiner Unfruchtbarkeit.

Diese bewußte Entwertung des Don Juan-Typus zerpflückt psychologisch die letzten Fetzen seines heroischen Charakters Zug um Zug und läßt die kühne Erobererfigur vor einer Schar sentimentaler Liebeserinnerungen, die sein Gewissen beunruhigen, kapitulieren. Dies ist wahrhaftig Don Juans letzte Nacht, sein eigentliches literarisches Ende!

X

Der Prozeß der dichterischen Gestaltung und Wandlung des Stoffes, den wir in groben Umrissen verfolgt haben, zeigte uns eine doppelte Wirkung und Funktion der Dichtkunst. Bis zu einem gewissen Grade der bewußten Deutlichkeit werden die der dichterischen Phantasiebildung zugrunde liegenden Urmotive herausgearbeitet, um dann mit der Steigerung und Unerträglichkeit des Schuldgefühls einer allmählich fortschreitenden Entwertung des tragischen Stoffes Platz zu machen, die der Überwindung des Schuldproblems entspricht. Auf der einen Seite wirkt aber die Darstellung der unbewußten Motive von einem bestimmten Punkt an durch die Kraßheit abstoßend, wie sie auf der anderen Seite durch die psychologische Interpretation kraftlos und unkünstlerisch wird. In beiden Extremen nähert sich die Dichtkunst einer Grenze, jenseits der das Bereich der Psychoanalyse beginnt, die intellektuell zu beurteilen und zu verurteilen vermag und nicht mehr affektiv entwertet. Dieser Katharsis der Dichtkunst entspricht ihre künstlerische Funktion: im Inhalt der Dichtungen die Urkomplexe der Menschheit in ihrem jeweiligen säkularen Verdrängungsstadium darzustellen. Dies geschieht, wie besonders die Entwicklung der tragischen Stoffe zeigt, indem die uralten Wunschphantasien mit einem immer mehr anwachsenden Schuldgefühl verknüpft werden. Es wird dann zu einer der vornehmsten Funktionen der Dichtkunst, dieses im Laufe der Menschheitsverdrängung angehäufte Schuldgefühl zu entlasten, was zunächst durch die künstlerische Dar-

stellung selbst geschieht, dann aber durch die psychologische Interpretation der Charaktere und schließlich durch eine immer bewußter auftretende Entwertung erfolgt. Im Laufe dieses Prozesses hat sich der Dichter sozusagen als eine analytische Gewissensinstanz der Menschheit etabliert, was ja vollkommen den individuellen Zielen und Zwecken der Dichtkunst im Dienste des Ichideals entspricht. Nur sehen wir beim Dichter eine ganz besondere Funktion, indem bei seiner Idealbildung selbst das Ichideal als kritische Instanz auftritt, sich damit immer aufs neue wertend und entwertend.

Wir sehen also im Dichter eine doppelte Funktion des Ichideals verkörpert: nach außen hin schafft er der Menge ein neues, individuelles Ideal, zu dessen Bildung ihn aber sein innerer Konflikt drängt, der aus seiner eigenen Idealbildung herauswächst. Unbefriedigt von dem Ideal der Masse, schafft er sich sein eigenes, individuelles Ideal, um es dann der Masse anzubieten, ohne deren Anerkennung sein Schaffen höchst unbefriedigend bleibt. Der Anstoß zu seiner individuellen Idealbildung geht offenbar von einem überstarken Narzißmus aus, der ihn hindert, das gemeinsame Ideal zu akzeptieren, und ihn nötigt, sich ein individuelles zu schaffen. Auf der anderen Seite verrät der Zwang, für dieses Ideal um die Anerkennung der Menge zu werben, daß dieses Ideal nicht allein zur Befriedigung des eigenen Narzißmus geschaffen wurde, sondern um das gemeinsame alte Ideal durch ein neues zu ersetzen. Der Dichter wiederholt damit eigentlich das Urverbrechen auf psychischem Gebiet, denn das von ihm neu geschaffene Ideal ist sein eigenes, ist er selbst in seiner Identifizierung mit dem Urvater. Aus dieser psychologischen Situation heraus charakterisiert Shaw in seinem Don Juan-Stück mit unerbittlichem Scharfblick den Künstler als asozialen, rücksichtslosen, grausamen Urmenschen,

der sich bewußt außerhalb der Sozietät stellt, die Freiheit seiner Triebe proklamiert und jedes Familien- und Eheleben sprengt. Hier wird ganz klar, daß der Typus Dichter charakterologisch mit dem Typus „Heros" zusammenfällt, der ja in der Gestalt des Don Juan mit seinen extremsten Merkmalen gezeichnet ist. Dieser psychologische Tatbestand erklärt es vielleicht, warum die Dichter alle an der Darstellung dieses allzu ungeschminkten Selbstporträts scheitern mußten und es so konsequent einerseits zu schmeicheln, andererseits zu entwerten suchten. Es war zu naturgetreu und das aus dem Schuldgefühl verstärkte Ichideal war es, das die Darstellung dieses Urtypus allmählich verpönte, um eine romantische Idealgestalt daraus zu machen. Nur in diesem tieferen Sinne kann man Plato recht geben, der die Dichter als Lügner aus seinem Idealstaat verbannt wissen wollte (und nur dem Arzte die Lüge – als Trost gestattet). Denn den Dichter unterscheidet ein bedeutsames soziales Merkmal vom Heros: er macht die Unwahrhaftigkeit der Darstellung zu seinem eingestandenen Vorrecht und erhebt damit den Anspruch, an Stelle der heroischen Phantasiebildung eine sittliche Idealbildung gesetzt zu haben. Die Tragik jeder großen Dichterpersönlichkeit liegt aber darin, daß das Gelingen dieser Absicht – ähnlich wie die Urtat – letzten Endes zu einer Enttäuschung, statt zu einer Befriedigung führen muß. Denn mit der allgemeinen Anerkennung seines individuellen Ideals ist wieder das Massenideal hergestellt, das er gerade vermeiden wollte. Er braucht die Anerkennung sozusagen nur als Entlastungsbeweis, daß er mit der Tendenz zur Urtat nicht allein steht, die er doch allein vollbracht haben will und die er mit der Schaffung eines neuen – seines eigenen – Ideals wiederholt. Es stört ihn aber die notwendig damit verbundene Popularisierung dieses Ideals zum allgemeinen, da sie ihm zeigt, daß er mit seiner

individuellen Schöpfung nichts Originelles geleistet hat, sondern immer nur das verleugnete Urideal wiederholen kann. Und noch eine zweite Erwartung des Dichters wird notwendig in gleicher Weise enttäuscht. Sein starker primärer Narzißmus, den wir voraussetzen müssen, macht ihn zur Objektliebe weniger geeignet und stellt ihn in die mehr feminine Situation des Geliebtwerdens. Er selbst überträgt ein großes Stück seines primären Narzißmus sekundär auf sein Werk, das er als unsterbliches Teil seines Ich liebt, schätzt und bewundert. Indem er aber die gleiche Einstellung der Masse hervorruft, entgeht ihm der primäre narzißtische Libidogewinn, der letzten Endes ein Geliebtwerden der eigenen Person erstrebte.

Diese beiden Phasen der dichterischen Einstellung ließen sich bei manchen Dichtern sehr instruktiv im Detail verfolgen, wir müssen uns aber hier mit dem allgemeinen Hinweis darauf begnügen, daß immer, wo wir gewisse Periodenabschnitte beim Dichter finden,[1] ein solcher Entwertungsprozeß der eigenen vorangegangenen Ichidealbildung vorliegt (der Dichter wird kritischer, bewußter, pessimistischer usw.). Ja, wir brauchen nicht einmal so weit zu gehen, denn die Tatsache, daß der Dichter überhaupt kontinuierlich produziert, produzieren muß, zeigt uns den Prozeß der Entwertung der letzten Idealbildung und des immer erneuten Versuches einer frischen Idealbildung eigentlich in fortwährendem Fluß. Auf der anderen Seite genügt ein psychoanalytischer Blick auf die Entwicklungsgeschichte der Poesie, um uns zu zeigen, daß sich auch im großen der gleiche Prozeß abspielt und ständig wiederholt. Die erste epische Erzählung war nach Freud eine mythische Idealbildung, wie auch später noch viele Erstlingswerke der dichterischen Sturm- und Drang-

1) Vgl. Rank: Das Inzestmotiv, besonders S. 97 Note.

periode; bald tritt aber die kritische Stimme des Ichideals in Funktion, welche die Straftendenzen stützt, damit das Schuldbewußtsein steigert und an einem Endpunkt unserer abendländischen Literaturentwicklung in der bewußten Erkenntnis Ibsens gipfelt:

> Leben heißt – dunkler Gewalten
> Spuk bekämpfen in sich,
> Dichten – Gerichtstag halten
> Über sein eigenes Ich.

* *
*

Vom Schöpfer der Don Juan-Gestalt können wir natürlich nicht wissen, welche individuellen Motive ihn zu der großartigen Phantasiebildung veranlaßten. Aber von dem Künstler, der dieser Schöpfung ihre Ewigkeitsgestalt verliehen hat, von Mozart, kennen wir ein biographisches Faktum, das seine Stellung zum ganzen Stoffkreis des Don Juan und zugleich das Wesen der künstlerischen Produktion grell beleuchtet. Wieder ist es nicht das erotische Liebesmotiv, das den großen Musiker begeisterte, sondern ein tragisches Motiv, dessen bedeutsame Wirkung uns Freud bereits bei einem anderen großen Künstler verständlich gemacht hat. Als nämlich Mozart gerade begann, sich mit dem von seinem Textdichter Da Ponte vorgeschlagenen Stoff zu beschäftigen, starb sein Vater; wenige Monate darauf auch sein bester Freund Barisani.[1] Die Biographen selbst heben hervor, daß der Künstler in der Schöpfung des Don Juan Gelegen-

1) Im Frühjahr 1787, nach der Rückkehr von Prag nach Wien, wies Da Ponte den Tonkünstler auf den Stoff des Don Giovanni hin, an dessen dichterischer Gestaltung Mozart selbst großen Anteil hat. Am 28. Mai 1787 starb sein Vater, am 3. September sein Freund und am 29. Oktober fand die Erstaufführung statt, zu der die Musiker die Notenblätter der Ouverture noch feucht und mit dem darauf klebenden Streusand erhielten.

heit suchte, sein bedrücktes Gemüt zu befreien. Es wird allenthalben berichtet, mit welcher Intensität er sich auf die Arbeit stürzte, und die Legende, daß er die Ouverture in einer einzigen Nacht niedergeschrieben hätte, gibt am deutlichsten Zeugnis von der künstlerischen „Besessenheit", die seine Umgebung an ihm bemerkt haben mag. Die tiefreichenden ambivalenten Affektregungen, die der Tod des Vaters nach unseren psychoanalytischen Erfahrungen besonders beim schaffenden Künstler im Sinne der Ursituation auslöst, erklären die nur auf Grund weitgehender Identifizierung ermöglichte künstlerische Durchdringung und Bewältigung des Stoffes, die von allen Bearbeitern Mozart allein vollkommen gelungen ist.[1]

Welchen Anteil neben dem aufgezeigten persönlichen Anlaß die besondere Kunstform der Musik daran haben mag, können wir infolge unseres geringen psychologischen Verständnisses der musikalischen Ausdrucksmittel nur ahnen. Es scheint, daß die Fähigkeit der Musik, gleichzeitig verschiedenen Gefühlsregungen Ausdruck zu gestatten, sie zur Darstellung und affektiven Erledigung ambivalenter Konflikte besonders geeignet macht. Nun ist im Grundzug des Don Juan-Charakters, nicht bloß dynamisch, sondern auch formal, von Anfang an eine Bruchfläche zwischen der ungezügelten Sinneslust und der Schuld- und Straftendenz, welche durch die Geschmeidigkeit und Unmittelbarkeit des musikalischen Ausdruckes wieder in künstlerischer Harmonie vereinigt wird. Denn während auf der einen Seite die Wucht der Komtur-Akkorde den Gewissenskonflikt

1) Nachdem bereits Stendhal, einer der feinsten Kenner Mozarts, vor hundert Jahren die Melancholie als den Kern seiner „heiteren" Kunst bezeichnet hatte, ist der jüngste Mozart-Biograph, Artur Schurig, wieder auf diesen dämonischen Grundzug der Persönlichkeit Mozarts zurückgekommen.

im Helden aufs qualvollste steigert, schwebt darüber in leidenschaftlichen Rhythmen eine ungebrochene Eroberernatur, wie wir sie in solcher Sinnlichkeit in der ganzen großen Don Juan-Literatur vergebens suchen. Und während in den Klängen des beim Festmahl erscheinenden Steinernen Gastes die im trauernden Sohne entfesselte Urschuld tobt, läßt auf dem gleichen Höhepunkt der Sinnenfreude Don Juan in ungebrochenem Übermut „den edlen Mozart leben"!

Von Dr. Otto Rank sind früher erschienen:

Der Künstler. Ansätze zu einer Sexualpsychologie. (Imago-Bücher I.) 4. Tausend, Leipzig, Wien, Zürich 1922.

Der Mythus von der Geburt des Helden. Versuch einer psychologischen Mythendeutung. (Schriften zur angewandten Seelenkunde. Nr. 5.) Zweite Auflage, Leipzig u. Wien 1922.

The Myth of the Birth of the Hero. (Nerv. and Ment. Disease Monogr. Series.) New-York 1914.

Il mito della nascita degli Eroi. (Biblioteca Psicoanalitica Italiana. Nr. 4.) Zurigo, Napoli, Vienna, Nocera Inferiore 1921.

Die Lohengrinsage. Ein Beitrag zu ihrer Motivgestaltung und Deutung. (Schriften z. angewandten Seelenkunde. Nr. 13.) Leipzig u. Wien 1911.

Das Inzestmotiv in Dichtung und Sage. Grundzüge einer Psychologie des dichterischen Schaffens. Leipzig u. Wien 1912.

Psychoanalytische Beiträge zur Mythenforschung. (Internationale Psychoanalytische Bibliothek. Nr. 4.) 2. Auflage, Leipzig, Wien, Zürich 1922.

Das Trauma der Geburt und seine Bedeutung für die Psychoanalyse. (Internationale Psychoanalytische Bibliothek. Bd. 14.) Leipzig, Wien, Zürich 1924.

Eine Neurosenanalyse in Träumen. (Neue Arbeiten zur ärztlichen Psychoanalyse. Nr. 3.) Leipzig, Wien, Zürich 1924.

Mit Dr. Hanns Sachs

Die Bedeutung der Psychoanalyse für die Geisteswissenschaften. Wiesbaden 1913.

The significance of Psycho-Analysis for the Mental Sciences. (Nervous and Mental Disease Monograph Series.) New-York 1916.

Mit Dr. S. Ferenczi

Entwicklungsziele der Psychoanalyse. Zur Wechselbeziehung von Theorie und Praxis. (Neue Arbeiten zur ärztlichen Psychoanalyse. Nr. 1.) Leipzig, Wien, Zürich 1924.

Puschkin 60, o.
Ibsen 81, b.

Lenau 72
Rostand 5, 74
[intr. Schnitzler Casanova's letzte Abenteuer!?]
O. Schmitz 8.
Baudelaire 72
Mozart 7 l.a.
„clou": 10–11 (7. Str.!)

Cervantes
Goethe 17, 18 } 17
Dostoj
Balzac
L. Daudet, L'hérédo – 18

Shaw 78
60, o–74

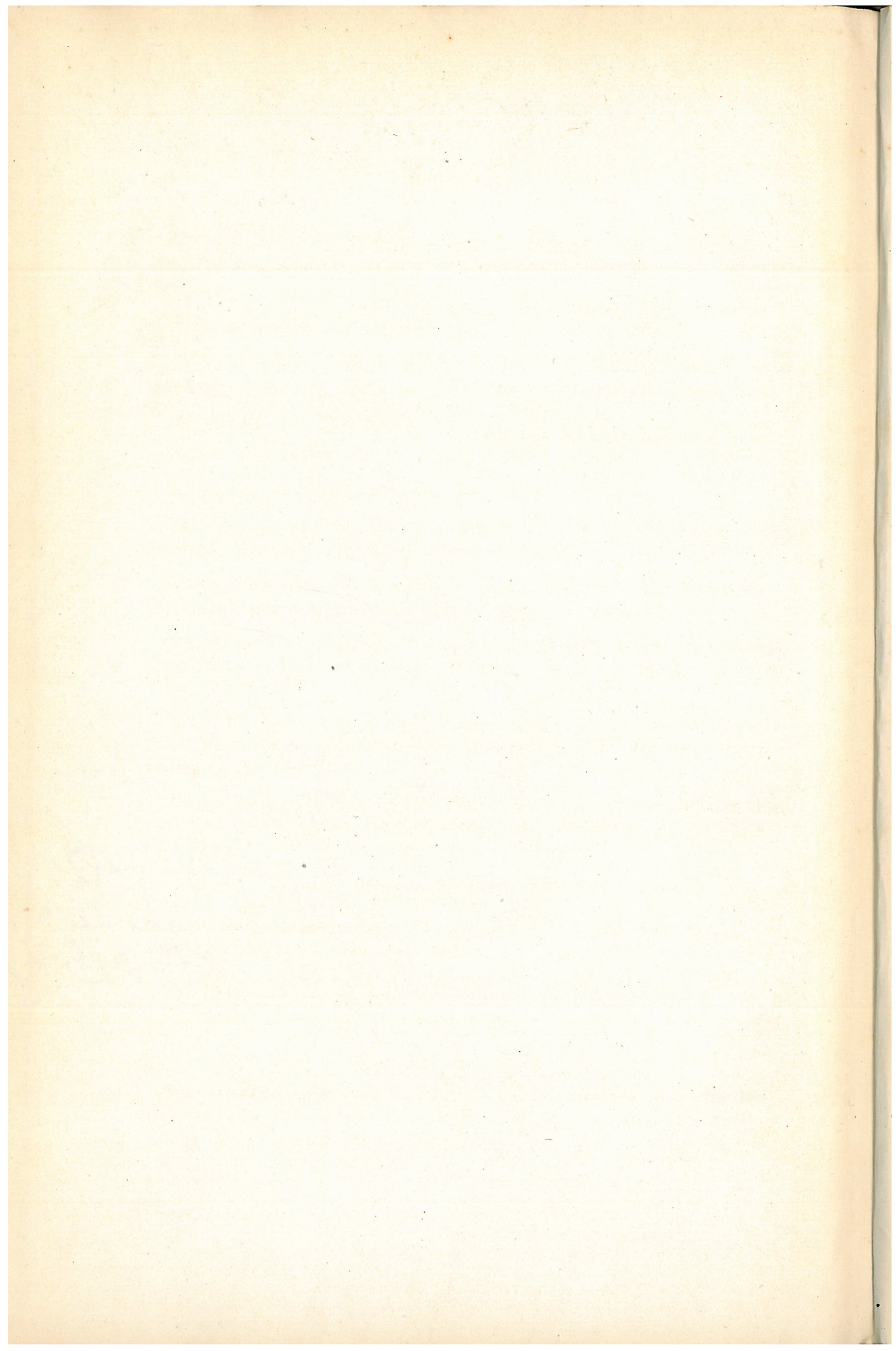
Shakesp. 18
Sternheim 24
A. Dumas, père 24
Mérimée 25.

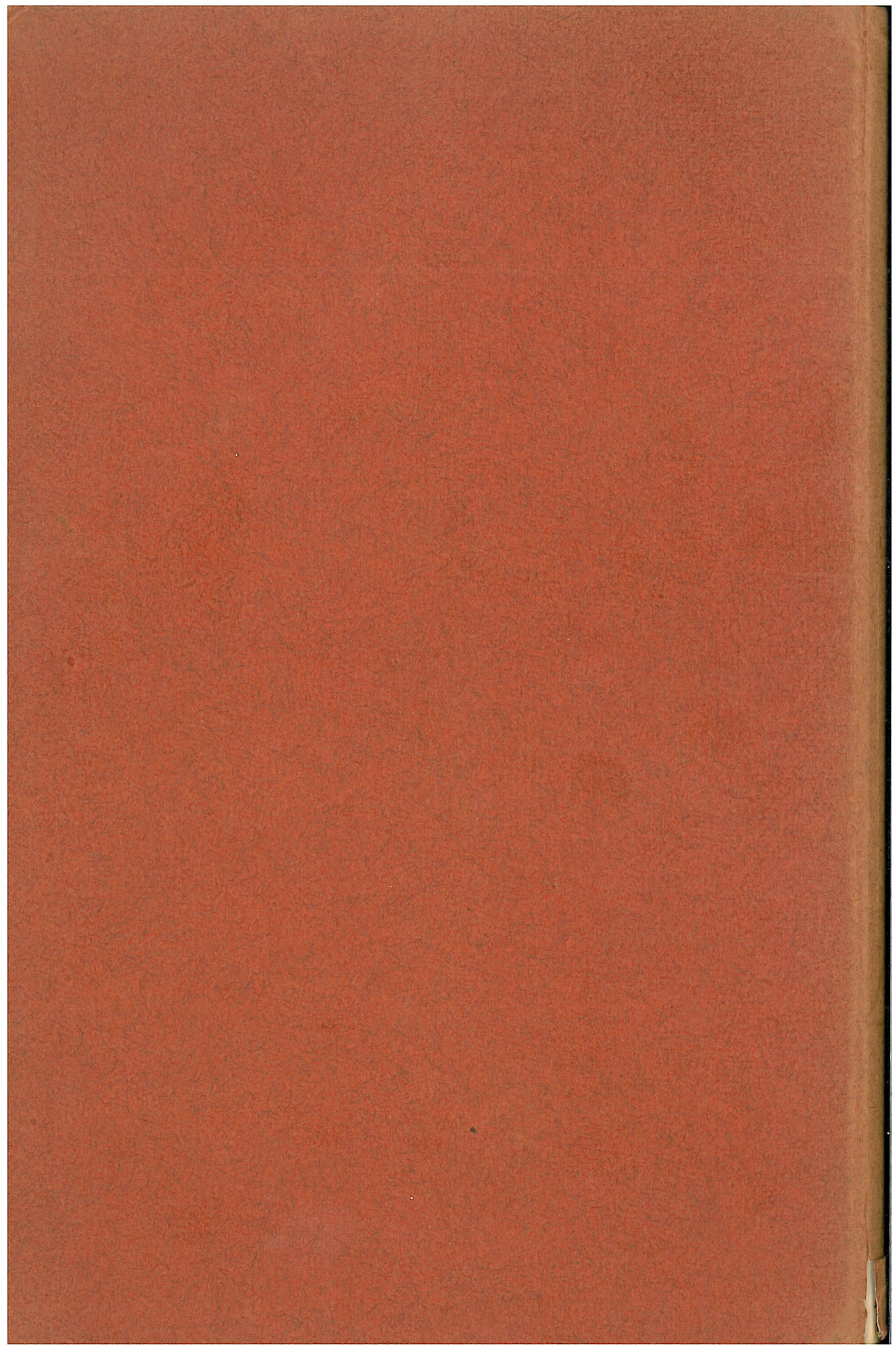
Stendhal 82, o
(noot)

Herodotus 40
Massageten 41. bb

Secundaire splitsing van eene „Gestalt" in 2 figuren ! z 16–18, Speciaal samenvatting op 18, r. 7 e.v.

Doppelgänger 18, 24, 25.
Suicide 30, o.
Zusammenfassung 54
R. Wagner 50, o + 51, m
Kleinstrophe 44.





OTTO RANK

Die Don Juan-Gestalt

RANK / DIE DON JUAN-GESTALT